

REBEL ART

Kunst und Kontext des Vortizismus

Dissertation zur Erlangung des
akademischen Grades eines
Doktor phil.

an der Sprach- und
Literaturwissenschaftlichen Fakultät der
Universität Bayreuth vorgelegt
von

Philipp Somrowsky

Bayreuth im Mai 2005

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Steppat
Zweitgutachter: Prof. Dr. Immacolata Amodeo
Drittgutachter: Prof. Dr. Rick Taylor

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Zum Stand der Forschung	7
Zur Intention	9
Zur Methodik	11
Zum Aufbau	12
 1. Von BLAST zur Vortographie – Der Vortizismus als Kunstform	 15
Die WAR NUMBER – Kunst in Zeiten des Krieges	24
Begründung der vortizistischen Malerei – Wyndham Lewis	27
Experimente in Abstraktion – Von Wadsworth zu Saunders	29
Auf der Suche nach Alternativen – Bomberg und Roberts	32
War Art – Vortizistische Maler im Ersten Weltkrieg	36
Primitivismus in England – Die Skulpturen Henri Gaudier-Brzeskas	38
Rock Drill, Venus und Tauben – Die Skulpturen Jacob Epsteins	42
Vortographie – Exkurs zu den Photoexperimenten Alvin Langdon Coburns	47
 2. Von Vorticism zur WAR NUMBER – Der Vortizismus als Kunsttheorie	 51
Der Vortex als ‚Image‘ – Ezra Pounds <i>Vorticism</i>	54
<i>A laugh like a bomb</i> – Das zweite Manifest	61
Über egoistische Abhärtung – Lewis’ Rhetorik der Eskalation	65
Ein bedeutendes Kurzmanifest – Vortex Gaudier Brzeska	72
Aftermath – BLAST im Pressespiegel	73
Nach dem Realitätsschock – Die Programmatiken der WAR NUMBER	79
 3. « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père » – Der Vortizismus im Kontext europäischer Avantgarden	 85
Beschleunigte Schönheit und Worte in Freiheit – Die Bedeutung des Futurismus	87

Der Einfluss der europäischen Malerei 1 – Vortizismus und Expressionismus	97
Der Einfluss der europäischen Malerei 2 – Vortizismus und Kubismus	102
Die Theoretisierung der Kunst 1 – Guillaume Apollinaires Les Peintres Cubistes	107
Die Theoretisierung der Kunst 2 – Wassilij Kandinskys Über das Geistige in der Kunst	110
 4. Vom Präraffaelitismus zu Bloomsbury –	
Der Vortizismus im Kontext britischer Kunsttheorien	115
 Präraffaelitismus versus Vortizismus – Zur Parallelität zweier Kunstbegriffe	117
<i>All art approaches the condition of music</i> – Ezra Pounds Bezug zu Walter Pater	123
Der Gedanke der Leitkunst – Exkurs zu einer These Reed W. Dasenbrocks	128
Rückkehr zum <i>Ten O’Clock</i> – Ezra Pounds Hommage an Whistler	132
Kunst vor Moral – Die Bedeutung Roger Frys und Clive Bells	136
 5. Über den Ursprung der Inspiration – Vortizismus und Psychologie	148
 Der neue Klassizismus T. E. Hulmes	150
Romantizismus versus Klassizismus	150
Die Psychologie des Symbolismus – Ribot und Bergson	155
Das Image und das Schachspiel – Die vortizistische Dichtung Ezra Pounds	165
Ezra Pound als Psychologe – Vortizismus und Mystizismus	166
<i>rendering the image</i> – Pounds “interpretive metaphor”	170
Spiritualität und Religiosität in der Kunst des Vortizismus	176
 6. The first men of a future that has not materialised – Vortizismus und Ideologie	180
 Vortizistische Ideologie(-kritik) in der WAR NUMBER	181
Gegen Usura und die Hochfinanz – Ezra Pounds Bekenntnis zu Mussolini	188
Kriegsangst und Verschwörungstheorie – Wyndham Lewis’ Bekenntnis zu Hitler	196
Politische Fiktionen – Exkurs zu Wyndham Lewis’ Erzählkunst	204
Von der Totalkunst in den Totalitarismus – Bason Brock über das Gesamtkunstwerk	209

Anhang 1: Verzeichnis der Abbildungen	215
Anhang 2: Literaturverzeichnis	270

Einleitung

Am 15. Juli 1914, nur wenige Wochen vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, veröffentlichte eine progressiv und revolutionär gesonnene Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Kritikern unter der Führung von Wyndham Lewis die erste Ausgabe der Kunstzeitschrift BLAST. Das Erscheinen dieses Magazins, das ein in der englischen Kunst- und Literaturgeschichte einzigartiges Ereignis darstellte und die Geburt des sogenannten Vortizismus signalisierte, wurde mit dem spektakulären BLAST-Dinner im Londoner Restaurant de la Tour Eiffel gefeiert.

Dieser Moment ist, künstlerisch prägnant und nicht ohne Ironie, von William Roberts in *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel* (Abb. 20) festgehalten worden. Man erkennt auf dem großen Ölgemälde in der vorderen Reihe sitzend von links nach rechts: Cuthbert Hamilton, Ezra Pound, William Roberts, Percy Wyndham Lewis, Frederick Etchells und Edward Wadsworth. Stehend sind dargestellt: Jessica Dismorr, Helen Saunders, Joe, der Kellner, und Rudolph Stulik, der Besitzer. Die Rebellen sind genau und sachlich portraitiert. An der Wand des Lokals hängt eine avantgardistische Darstellung von Sportlern beim Krafttraining, daneben das Wahrzeichen des Restaurants, der Eiffelturm. Die männlichen Mitglieder bestechen durch Sorgfalt und Nüchternheit des Kleidungsstils: Eine Krawatte gehört ebenso dazu wie Hut und Stock.¹

Am Stil des Werkes lässt sich einiges ablesen. Der Vortizismus wollte kein Realismus oder Naturalismus sein. Die dargestellten Künstler und ihrer Umgebung bestechen durch Stilisiertheit, ja Verzerrtheit. Die Vortizisten wirken unecht, sie sehen aus wie Comichelden oder Karikaturen. Dieses Unechte gehörte zum Programm der Vortizisten, abgeschmackte Versuche, die Wirklichkeit abzubilden, waren ihnen fremd, schienen ihnen unglaubwürdig. Wollte Kunst überhaupt einen Sinn für Realität vermitteln, musste sie paradoxerweise möglichst verzerrt, möglichst absurd, möglichst bizarr sein - eben so wie die Realität selbst. Aus dieser Erkenntnis leiteten die Vortizisten eine Bildsprache ab, die ein wenig der der Kubisten ähnelte und mit geometrischen, nahezu abstrakten Formen aufwartete. Die Kunst der Vortizisten war kantig und reduziert, hart und maskulin, sie zeugte deutlich von einer Nähe zu

¹ Das Restaurant wurde zum Hauptstützpunkt der jungen Künstler. Lewis schuf deshalb bis 1915 ein vortizistisches Zimmer mit bemalten Wänden, Lampenschirmen und Tischtüchern. Der Besitzer Rudolf Stulik gestattete den Vortizisten, dort so oft zu speisen, wie sie wünschten. So hatten in dieser schrillen Umgebung doch einige ungehemmte Gruppenabende stattgefunden – bis die rebellierenden Künstler in den Krieg zogen.

den Formen der Moderne, genauer des Maschinen- und Industriezeitalters. Dieser Orientierung verliehen die Vortizisten Nachdruck in ihren Manifesten. Dort pflegten sie über weite Strecken eine Rhetorik der Eskalation und der Aggression, die sich auf Ideale wie Intensität und Energie, Abhärtung und kriegerische Einstellung des Künstlers berief. Kontexte europäischer und englischer Kunst, kunstphilosophische und -psychologische Reflexionen wurden mit Polemiken und Satiren auf künstlerische und gesellschaftliche Feinde kombiniert.

Von den Vortizisten selbst, aber auch von vielen Kritikern wurde das Kunstmagazin BLAST als größte Leistung dieser Bewegung, als Synthese ihres Kunstwollens betrachtet. BLAST erschien in zwei Ausgaben, BLAST No. 1 und No. 2, der sogenannten WAR NUMBER. BLAST verband das Visuelle mit dem Programmatischen, die Kunst mit dem Wort. Holzschnitte, Photographien und graphische Designs standen neben Gedichten, Prosaskizzen und Manifesten. Zu den beitragenden Künstlern zählten Richard Aldington, Malcolm Arbuthnot, Lawrence Atkinson, Henri Gaudier-Brzeska, Jessica Dismorr, Cuthbert Hamilton, Ezra Pound, William Roberts, Saunders, Edward Wadsworth und Wyndham Lewis, David Bomberg, Jacob Epstein, Jacob Kramer und T. S. Eliot. Die Komplexität, aber auch die Widersprüchlichkeit des Magazins machten es den Kritikern schwer, den Vortizismus zu rezipieren, viele Journalisten verstanden weder die neuartigen Formen der Kunst noch die Inhalte der Manifeste, dementsprechend ratlos fielen ihre Reaktionen aus. Die Vortizisten hätten sich ohne Zweifel in weiteren Werken und Ideen erklärt, doch diese Gelegenheit nahm ihnen der Krieg. Henri Gaudier-Brzeska, Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, David Bomberg, William Roberts, Cuthbert Hamilton und Jacob Epstein leisteten Militärdienst, Gaudier-Brzeska fiel 1915.

Im Sommer des Jahres 1916 klagte Pound in einem Brief an Lewis, er scheine als letzte künstlerische Persönlichkeit von Interesse in London übriggeblieben zu sein,² und T. S. Eliot meinte, dass die Vortizisten eigentlich nicht mehr existierten.³ Die Vorkriegsavantgarde, die mit Energie, Enthusiasmus und Extravaganz die Londoner Kunstwelt durcheinandergewirbelt hatte, wurde durch den Ersten Weltkrieg im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Konzept gebracht. Der von ihnen inszenierte ästhetische Krieg auf dem Schlachtfeld der Kunst wurde von der Realität der Schützengräben und des Stellungskriegs, des Flächenbombardements und

² Ezra Pound, *Brief an Wyndham Lewis vom 24. Juni 1916*, in: Timothy Materer (Hg.), *Pound / Lewis. The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis* (London, 1985), S. 39.

³ T. S. Eliot, Brief vom 21. August 1916, in: Valerie Eliot (Hg.), *The Letters of T.S. Eliot* (London, 1988), Bd. 1, S. 144.

der Gasangriffe weit überboten. Das Kriegserlebnis führte die meisten von ihnen zu einer traditionelleren, beschreibenderen Darstellungsweise zurück. Um die Kriegssituation zu bewältigen, reale Erlebnisse zu verarbeiten und künstlerisch angemessen zu kommentieren, schienen die extremen Mittel der Moderne den Künstlern des Vortizismus nicht mehr zutreffend und am Ende moralisch fragwürdig. Der Krieg wirkte auf sie nicht befreiend, inspirierend oder kreativ sondern absurd, zerstörerisch und sinnlos. So sagte Pound in seinem 1920 fertiggestellten dramatischen Monolog Hugh Selwyn Mauberley durch das lyrische Ich hindurch:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization.

Charm smiling at the good mouth,
Quick eyes gone under earth's lid,

For two gross of broken statues,
For a few thousand battered books.⁴

Der Vortizismus endete schnell. Er stellte kaum mehr als ein kurzes Aufflammen in der Londoner Kunstwelt dar. Viele Kunstwerke der Bewegung sind verloren gegangen, die Vortizisten waren nach dem Krieg zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um noch Kunst zu machen oder sich um den Verbleib des Geleisteten zu kümmern. 1920 erklärte Wyndham Lewis den Vortizismus für beendet.

Zum Stand der Forschung

Den Vortizisten selbst fiel es nicht immer leicht zu sagen, was Vortizismus ist, und auch der Forschung bereitet die Beseitigung dieses Missstands scheinbar bis heute Schwierigkeiten. Der Vortizismus scheint unter den radikalen modernistischen Bewegungen seiner Zeit ein Stück weit das Sorgenkind zu sein. Während Futurismus und Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus, Suprematismus und Kubismus in einer beeindruckenden Zahl von Studien und Ausstellungen aufgearbeitet wurden und immer noch werden, erlebt der Vortizismus nur sporadisch eine Renaissance. Die Zahl der Untersuchungen ist auch heute noch, mehr als

⁴ Ezra Pound, *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (New York, 1928), S. 188.

neunzig Jahre später, gering. Dabei fällt auf, dass der Erkenntnisstand sich kaum entwickelt hat. Die Erforschung des Vortizismus stagniert.

Anfang und Mitte der siebziger Jahre erschienen zwei Untersuchungen, die bis heute nachwirken und bezüglich des Vortizismus die zentralen Interpretationsansätze darstellen. 1912 veröffentlichte William C. Wees *Vorticism and the English Avant-Garde*, 1976 erschien Richard Corks *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. Während Wees den Vortizismus in erster Linie mit Bezug auf BLAST definierte und seine Auslegung eng an den diversen Manifesten und Gedichten, Photographien und Drucken dieses Kunstmagazins orientierte, deutete Cork den Vortizismus im Hinblick auf seine Skulpturen und Gemälde als einen visuellen Stil, der sich von der modernen Welt der Maschinen, Industrien und Häfen habe inspirieren lassen. Es ist klar, dass einige der bei Wees und Cork getroffenen Aussagen mittlerweile der Ergänzung bedürfen. Nichtsdestotrotz ist das in diesen Untersuchungen Geleistete von großem Wert und macht bis heute den Kern dessen aus, was es über den Vortizismus zu sagen gibt. Bis heute teilt sich das Lager der Forschenden auf in diejenigen, die Wees nachfolgen und den Vortizismus über BLAST definieren, und diejenigen, die mit Cork den Vortizismus anhand seines geometrischen visuellen Stils und seiner Verkultung der Maschinen beschreiben.

So gelang es den spekulativen Untersuchungen Timothy Materers (*Vortex. Pound, Eliot, and Lewis* (1979)) und Reed W. Dasenbrocks (*The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis. Towards the Condition of Painting* (1985)) nicht, dem Vortizismus entscheidende neue Aspekte abzurufen. Beide Autoren entwickelten äußerst experimentelle Herangehensweisen, die den Vortizismus zum Gegenstand literaturtheoretischer bzw. kunstphilosophischer Spekulationen machten. Während Materer den Vortizismus als ein hauptsächlich literarisches Phänomen mit starkem Einfluss auf die Werke von T. S. Eliot, Ezra Pound, Wyndham Lewis und James Joyce auffasste, sah Dasenbrock im Vortizismus einen Vermittlungsversuch zwischen den Künsten bzw. den Versuch, die geometrischen, abstrahierenden Formen der modernistischen Malerei in die unterschiedlichsten künstlerischen Medien zu übersetzen. Die äußerst freie Anlage ist zugleich Hauptmerkmal und Hauptmakel dieser beiden Studien: Die Argumentation wird nur ungenügend mit den Manifesten und Kunstwerken des Vortizismus abgeglichen, Originalität des Gedankengangs scheint hier Priorität zu haben vor Absicherung der Erkenntnis am Material.

Wenig später wurde der Vortizismus auch im deutschsprachigen Raum entdeckt. Die hiesige Forschung hat sich hervorgetan durch Präzision der Aufarbeitung und Behutsamkeit der Bewertung. So lieferte Suzanne Kappeler in ihrer Studie *Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915* (1986) zahllose wertvolle Einzelanalysen, insbesondere in ihrer Schilderung des bildnerischen Materials verfuhr sie schlüssiger und vielseitiger als ihre englischen Vorgänger. Der 1996 erschienene Katalogband, *BLAST. Vortizismus – die erste Avantgarde in England 1914-1918*, der die gleichnamige Ausstellung in München und Hannover begleitete, knüpfte insofern an Kappeler an, als er in einzelnen Essays zentrale Aspekte dieser Kunst abhandelte und sie einem breiteren, jetzt auch deutschen Publikum erschloss. All das kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier nicht um eine Weiterentwicklung bisheriger Forschungsergebnisse geht, sondern um publikumsfreundliche, leichte Resumés des bereits Bekannten. Darüber hinaus lassen diese Veröffentlichungen eindeutig Stringenz der Argumentation vermissen. Während die Arbeit Kappelers in drei mehr oder weniger unverbundene Einzelteile auseinander bricht, handelt der Münchener Katalog den Vortizismus komplett in essayistischen Einzeldarstellungen ab.

Es hat den Forschenden offensichtlich immer Schwierigkeiten bereitet, ein einheitliches und zusammenhängendes Bild des Vortizismus zu erarbeiten. Leider haben die aktuelleren Deutungen gar nicht erst versucht, diesem Widerstand zu trotzen. Auch die Veröffentlichung *BLASTING THE FUTURE! Vorticism in Britain 1910-1920*, erschienen im Jahre 2004, hat den Vortizismus in kurzen Essays aufbereitet. Die Grundintention dieses Bandes liegt darin, den Vortizismus in Vergleich zu bringen mit dem italienischen Futurismus und dabei zu hinterfragen, wo Parallelen und Differenzen liegen. Dabei scheinen hier die Parallelen zu stark betont, scheint der Bezug zum Futurismus überstrapaziert. Der Vortizismus wird allzu sehr aus der Avantgarde um Marinetti hergeleitet und erscheint so, ob intendiert oder nicht, wie ein englischer Futurismus. Diese einseitige, ja monokausale Darstellung wird zudem in Essays vorgetragen, die so kurz sind, dass eine ernstzunehmende kritische Diskussion im Grunde überhaupt nicht aufkommen kann, dass also über weite Strecken nur Allgemeinplätze reproduziert werden.

Zur Intention

Aus der Lektüre der vortizistischen Manifeste und Kunstwerke, aus der kritischen Beschäftigung mit den Forschungsergebnissen hat sich mir notwendig und im Unterschied zu meinen Vorgängern folgende Aussage ergeben: Der Vortizismus war sowohl eine Bewegung,

eine Gruppierung von Künstlern, als auch ein Konzept, eine Idee. Er entfaltet sich sowohl in Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen als auch in Manifesten, Programmatiken und Theorien. Der Vortizismus speiste sich aus kontinentaleuropäischen, aber auch aus britischen Bezügen. Er bezog Anreize aus traditionellen, aber auch aus avantgardistischen Quellen. Er berief sich sowohl auf etablierte, aber auch auf experimentelle Vorbilder, in seinen Manifesten verwies er auf philosophische und kunsttheoretische, aber auch auf psychologische und politische Diskurse. All dies zeugte und zeugt von Universalität bzw. Reichtum der Bezüge, aber auch von Widersprüchlichkeit und innerer Gespanntheit.

Im Vortizismus spiegelt sich eine Vielzahl von künstlerischen und theoretischen Strömungen, das macht seine Modernität aus. Der Vortizismus verkörpert das Dilemma, die Gespaltenheit und die Zerrissenheit seines Zeitalters. Wie in der Moderne, so stehen sich auf im Vortizismus zahlreiche heterogene, im Grunde nicht vereinbare Elemente gegenüber, die sich nie ganz miteinander versöhnen lassen, ein explosives Gemisch erzeugen. Diese Arbeit will dies nicht verschweigen. Sie argumentiert gegen den Reduktionismus und Kohärentismus derjenigen, die den Vortizismus als in sich stringent darstellen und damit begrenzen; gegen monokausale Definitionen, die den Vortizismus auf eine allzu enge inhaltliche Schnittmenge dezimieren und dabei zentrale Details verschweigen. Diese Arbeit setzt auf polykontexturale Verankerung und zeigt auf, aus welchen kultur- und kunstgeschichtlichen Kontexten Vortizismus seine Impulse bezieht. Die Aussage, der Vortizismus sei brüchig oder heterogen, ist im Rahmen der Forschung eher selten, doch nicht völlig neu. Das eigentlich Neue dieser Untersuchung liegt dabei in ihrer Betonung theoretischer Elemente, in ihrer Akzentverschiebung zugunsten des Programmatischen.

Betrachtet man die künstlerischen Erträge des Vortizismus im Gesamtzusammenhang, so wird deutlich, wie groß der theoretische Aufwand ist, wie viel gedankliche Arbeit der künstlerischen Produktion vorausgegangen ist bzw. in sie eingeflossen ist. Wird das Ausmaß dieser Investition beim Anblick der Gemälde, Skulpturen, Vortographien, etc. sichtbar? Man darf das bezweifeln. Der Vortizismus sieht sich mit der Aporie konfrontiert, dass er in Programmatik und Theorie Ansprüche stellt, hinter denen die künstlerischen Arbeiten zumeist zurückbleiben, vielleicht sogar zurückbleiben müssen. Diese Problematik, mit der auch die Futuristen und in einem geringeren Maße die Surrealisten zu kämpfen haben, scheint immer dann aufzutreten, wenn die Manifeste und Programmschriften eines Ezra Pound, eines Wyndham Lewis, eines F. T. Marinetti, eines André Breton einen sprachlichen und

metaphorischen Grad der Suggestivität gewinnen, der die bildnerischen Mittel der beteiligten Maler und Bildhauer, Photographen und Komponisten überflügelt. Um dem zu entgehen, bedürfte es der künstlerischen Intensität eines Vincent Van Gogh, eines Pablo Picasso, eines Salvadore Dali. Diesen Künstlern gelang es, ihre Werke mit einem Magnetismus auszustatten, der die Worte der Dichter überstrahlte oder zumindest für Augenblicke vergessen ließ. Ausgehend von dieser Annahme wird REBEL ART wie keine andere Studie über den Vortizismus die Kunsttheorie/Theoriekunst dieser Bewegung zum Gegenstand der Diskussion machen.

Zur Methodik

In einer vorhergegangenen Untersuchung, Manifest und System, habe ich versucht, den Vortizismus mit den Mitteln der Systemtheorie zu beschreiben. Es wurde schnell deutlich, dass die Verwaltung der Begriffe, die Überprüfung ihrer Komplexität auf Kohärenz zuviel Aufmerksamkeit verlangte und dass die Mittel der Analyse letztlich mehr Raum einnahmen als das Objekt des theoretischen Interesses.

Bei nicht wenigen Theoretikern (und insbesondere bei Luhmann) hat man den Eindruck, in ihren Studien ginge es nicht in erster Linie um den Gegenstand selbst, sondern um den Beweis, dass ihre Verfahrensweise auch auf diesem Gebiet funktioniere, dass ihre Begrifflichkeit auch hier Ergebnisse produziere. In einem solchen Fall avanciert die Methode vom Mittel zum Zweck, sie will eigentlich nur die eigene Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen. Der gewählte Gegenstand wird so zu einem unter vielen, es könnte dieser, aber auch ein anderer sein. Die auf Universalität zielende Theorie hat zu allem etwas zu sagen, aber egal welchen Gegenstand sie gerade abhandelt, sie bespricht immer das gleiche - sich selbst.

Darüber hinaus zeigte das Verfahren der Systemtheorie noch eine weitere Schwäche. Seine Ambition, für Alles die richtige Definition, den richtigen Namen zu finden und so Alles in das Sprachspiel der Systemtheorie einzupassen, brachte eine Anzahl an Begriffen hervor, die zuletzt problematisch wurde. Es bildete sich ein Jargon, der den Gegenstand der Untersuchung eher zudeckte als erklärte. Begrifflichkeit, die ursprünglich nur das Vehikel der Erkenntnis sein sollte, wurde zum Hindernis, die Nebensache zur Hauptsache. Das Streben nach Komplexität und Differenzierung hemmte schließlich das eigentliche Projekt. An diese Erkenntnis anknüpfend wird diese Studie genau so viel Begrifflichkeit einbringen, dass das Bild des Vortizismus differenziert gelingt. Dabei wird sie jedoch immer nahe an ihrem

Gegenstand bleiben, ihre Anlage wird vorgegeben durch den Vortizismus und nicht durch eine Theorie. So wird strenggenommen alles, was gesagt wird, in Bezug auf den Vortizismus gesagt, es geht nur um ihn. Es soll eine vermittelnde Perspektive entstehen, die sich weder als genealogisch noch als diskursanalytisch, weder als system- noch als kommunikationstheoretisch, weder als ideen- noch als kulturgeschichtlich verstanden wissen will. Diese Arbeit ist darüber hinaus auch keine linguistische, sie interessiert sich in erster Linie für inhaltliche und thematische Aspekte, ihre Zuordnungen und Kategorien werden ihr vom Vortizismus vorgegeben, und in diesem Sinne kann man sagen, sie verfähre immanent.

Zum Aufbau

REBEL ART besteht aus sechs Kapiteln. Das erste Kapitel diskutiert die Kunstwerke des Vortizismus, es analysiert Dichtungen und Prosaskizzen, Gemälde und Zeichnungen, Skulpturen und ‚Vortographien‘. Die Maler Wyndham Lewis und Edward Wadsworth, David Bomberg und William Roberts, Helen Saunders und Jessica Dismorr. David Etchells und Richard Aldington, die Bildhauer Jacob Epstein und Henri Gaudier-Brzeska, die Dichter Ezra Pound und Wyndham Lewis sowie der Maler und Photograph Alvin Langdon Coburn produzierten eine Reihe bemerkenswerter Arbeiten, die zum Teil aufeinander abgestimmte, zum Teil sehr eigentümliche Interpretationen des Konzepts Vortizismus boten. Dieses Kapitel behandelt den Großteil dieser Werke, zumindest soweit sie heute noch erhalten sind. Dabei ist u.a. zu untersuchen, wie sich die Einheitlichkeit des Gruppeninteresses zur Individualität der Künstler verhält, wie die organische Grundabsicht der Beteiligten sich zu stilistischer Differenz und persönlicher Auslegung verhält.

Das zweite Kapitel thematisiert die Manifeste und Programmatiken des Vortizismus, es schildert die kunsttheoretischen Positionen eines Ezra Pound, eines Wyndham Lewis und eines Henri Gaudier-Brzeska. In ihren Kurzschriften zwischen Kunsttheorie und Theoriekunst erreichen sie eine Differenziertheit der Reflexion, die in der Forschung bis heute unterschätzt wird und hier neu erschlossen werden soll. Darüber hinaus gilt es zu klären, wo Differenzen und Gleichklänge bestehen, inwieweit also Programmatik und Kunst Geschriebenes und Visuelles ineinander greifen. Ergänzen sich diese Aspekte, entsteht hier eine Gesamtheit? Oder zerbricht das Projekt in Widersprüche?

Während die ersten beiden Kapitel den Vortizismus in erster Linie über seine Kunstwerke und Manifeste zu erschließen versuchen, fragen die folgenden Abschnitte verstärkt nach den Kontexten. Das dritte Kapitel geht auf europäische Einflüsse ein. Der Futurismus, der Kubismus und der Expressionismus bilden die drei großen Anhaltspunkte unter den Avantgarden Europas. Jeder dieser Ismen verleiht dem Vortizismus wichtige Innovationsschübe. Das dritte Kapitel will klären, wie groß das Ausmaß des jeweiligen Impulses ist und auf welcher Ebene er sich manifestiert.

Das vierte Kapitel erläutert die britischen Bezüge des Vortizismus. So groß die Kluft zu sein scheint zwischen den Gemälden und Skulpturen der Vortizisten und der Kunst der Präraffaeliten, William Turners, James Abbott Mc Neill Whistlers oder der Bloomsburys, so stark scheint doch auch der Einfluss der dahinterstehenden Kunsttheorien. Dieses Kapitel zeigt, wie John Ruskin, Walter Pater, James Abbott McNeill Whistler, Roger Fry und Clive Bell die Vordenker des Vortizismus auf der Ebene der Ästhetik inspirieren, wie insbesondere Ezra Pound und Wyndham Lewis aus der Lektüre ihrer englischen Vorgänger wichtige Materialien in der Formulierung ihrer eigenen Positionen beziehen.

Das fünfte Kapitel analysiert, wie über den von Ezra Pound begründeten Dichterkreis des Imagismus Gedankengut aus den Bereichen der Kunstpsychologie und der Metaphysik einfließt. Pound hatte durch den englischen Schriftsteller und Philosophen T. E. Hulme viel über die zeitgenössischen Theorien Bergsons und Ribots erfahren. Die beiden Franzosen gaben Hulme und in der Folge auch Pound zentrale Hilfestellungen in der Formulierung einer Ästhetik, die den künstlerischen Akt eher wissenschaftlich bzw. phänomenologisch als esoterisch oder verklärt beschreibt. Das fünfte Kapitel zeigt, wie die Vortizisten dieses Gedankengut rezipierten, wie sie die abstrakte Ästhetik des Imagismus, die Pound als Vortizismus *avant la lettre* charakterisierte, künstlerisch produktiv zu machen versuchten.

Das abschließende Kapitel hinterfragt schließlich, welche Berührungspunkte der Vortizismus zu ideologischen und politischen Diskursen aufweist. Die Frage scheint von zentraler Bedeutung, inwiefern die späteren ideologischen Aussagen der beiden bedeutendsten Vortizisten Ezra Pound und Wyndham Lewis, ihr aggressives Bekenntnis zu Mussolini und Hitler, in Zusammenhang stehen mit dem Vortizismus. Ist der Vortizismus politisch? Steht er unter Ideologieverdacht? Ist er protofaschistisch? Eine angemessene Aufarbeitung muss diese Frage offen thematisieren.

Ein solches Verfahren beruht auf der Überzeugung, dass ein eingehendes Verständnis des Vortizismus insbesondere über die genaue Kenntnis der Bezüge, dessen, was die Künstler übernahmen, aber auch dessen, was sie ablehnten, befördert wird. Der Vortizismus ist wie alle Ismen der Moderne ein Eklektizismus. Er setzt sich aus Facetten zusammen, er ist kein Block. Um diese Heterogenität zu begreifen, scheint es sinnvoll, die Inhalte und Leitgedanken der einzelnen Quellen genau zu kennen. Nur wer diese Wurzeln und deren Widersprüchlichkeit wahrnimmt, erlangt ein Bewusstsein für die Spannung, unter der der Vortizismus stand und die ihn letztlich auseinander riss.

Kapitel 1

Von BLAST zur Vortographie – Vortizismus als Kunst

In einer Voranzeige vom April 1914 auf dem Rückendeckel der Zeitschrift *The Egoist* (Abb. 58) angekündigt, erschien am 15. Juli 1914 *BLAST. Review of the Great English Vortex*. Wyndham Lewis gab das Magazin heraus, trug zahlreiche Artikel bzw. Manifeste bei und bestimmte das Layout der Zeitschrift. Fettgedruckt und diagonal war auf dem pinkfarbenen Cover der Schriftzug BLAST (Abb. 59) zu lesen. Das Format bemaß sich auf 30,5 x 24 cm, das Papier war grob und aufgeraut. Insbesondere die Typographie fiel auf: Die Seiten wurden durch grob geschnittene Blockbuchstaben in verschiedenen Größen und durch harte Kontraste zwischen der Fülle der schwarzen Buchstaben und der Leere der Zwischenfelder polarisiert. Die graphische Darstellung durchbrach mit ihren starken, serifenlosen Buchstaben die in England üblichen Konventionen. Verglichen mit kleineren, dünneren, altmodischeren Magazinen und Kunstzeitschriften – als Beispiele könnten hier *Rhythm* und *Blue Review* (die Schutzumschläge beider Zeitschriften waren in konservativem Blau gehalten), *Poetry* (in noch konservativerem Grau daherkommend) oder *Little Review* (in rußigem Braun) dienen – erschien BLAST spektakulär, extravagant und exzessiv. Das Magazin vermittelte Lust an Provokation und Bruskierung und überraschte damit die nachviktorianische Gesellschaft. Die Modernität und Energie dieser Zeitschrift wirkten auf Zeitgenossen befremdend, bizarr und ‚europäisch‘. Die Vortizisten forderten eine Kulturrevolution, den Anbruch einer neuen, modernen und starken Zivilisation, die ihre eigene Dekadenz mit Härte und Vitalität, mit einem Kult des Willens und der Energie beantwortete. Gegen die kulturellen Verspannungen der viktorianischen Ära setzten die jungen Künstler Aggression und Komik, gegen die Übermacht der Konservativen setzten sie Polemik und Satire. Das wohl gelungenste Ergebnis dieser Strategie stellte das manipulative-radikale, boulevardjournalistische erste Manifest dar. Stichwortartig und offenbar unzusammenhängend listeten die Vortizisten hier Berühmtheiten, Statements, Namen und Begriffe auf. Sie differenzierten dabei nach zwei Kategorien: BLAST und BLESS. Während die BLAST-Sektion u. a. England und sein mildes Klima, Frankreich, den britannischen Ästheten, den Amateur, den Humor, den Sport, die Jahre 1837 bis 1900, das Post Office, Edward Elgar sowie den Bischof von London verdammt, verwünscht und verflucht, lobte, segnete und rühmte die BLESS-Sektion England, seine Schiffe, seine Häfen, seine rastlosen Maschinen, den Friseur, den englischen Humor, dessen Hauptvertreter

Swift und Shakespeare, Charlotte Corday, James Joyce, den Papst, diverse Boxer sowie populäre Sängerinnen aus den Londoner Music Halls.

Diese Auflistungen wirken auf den ersten Blick eher uneindeutig und fast schon anarchisch. Will man sie schematisieren, bieten sich sowohl für die BLAST- als auch für die BLESS-Sektion weitere Unterteilungen an, die begründen oder zumindest plausibilisieren können, warum die einen der ersten Abteilung und die anderen der zweiten Abteilung angehören, warum bestimmte Gruppen oder Individuen dem einen und nicht dem anderen Oberbegriff zugeordnet sind. Die Zahl der auf der BLESS-Liste benannten Personen, Gruppen oder Gegenstände unterteilt sich in sieben Kategorien:

1. Das viktorianische Establishment und dessen Repräsentanten, u. a. die British Academy, der Bischof von London und A. C. Benson, Sohn des Erzbischofs von Canterbury, Dichter und Schriftsteller.
2. Die neuesten ‚Zeitgeist‘-Ticks der Gesellschaft sowie deren Vertreter, z. B. Reverend R. J. Campbell und dessen Moralpredigten, Sir Abdul Baha Bahai und dessen Kult des Bahaismus oder Otto Weininger und dessen Buch *Geschlecht und Charakter*.
3. Populärliteraten und Belletristik-Schriftsteller wie Marie Corelli, Rhabindranath Tagore oder der ganze ‘Clan Meynell’, eine bekannte englische Schriftsteller-Familie.
4. Wegen außergewöhnlicher Popularität und geringen Könnens Verdammte, so u. a. Ella Wheeler Wilcox, die ihre Verse in zahlreichen Magazinen und Zeitungen platzierte, Sir Edward Elgar, der etablierte Komponist und Repräsentant einer konservativen, viktorianischen Gesellschaft sowie Willie Ferrero, ein junges ‚Musikgenie‘.
5. Reformer, Idealisten und ‚Gutmenschen‘ wie Norman Angel, Sidney Webb oder Reverend Percy Dearmer.
6. Diejenigen, die sich im Volk, nicht aber bei den Vortizisten außerordentlicher Beliebtheit erfreuten, z. B. C. B. Fry, Herausgeber der Cricket-Zeitschrift *Fry’s Weekly*, Seymour Hicks, Schriftsteller und Schauspieler am Gaiety Theatre, sowie Thomas Beecham, Dirigent und Opern-Impresario.
7. Verdammung aus Spaß an der Sache: Hierzu zählten u. a. das Post Office, Ernest Thesinger, ehemals Student der Slade School und inzwischen

berühmt geworden als Schauspieler, sowie ‘Rev. Pennyfeather (Bells)’, eigentlich Reverend Prebendary Sommerset Pennefeather und Vikar von Kensington, den Pound persönlich für die Aufführungen der Bellringers’ Guild in der St Mary Abbots Church nahe seiner damaligen Wohnung verantwortlich machte.⁵

Direkt angeschlossen an die Liste der Verdammungen, Verwünschungen und Verfluchungen ist die der Segnungen und der Preisungen. Dieser Abschnitt – in vergleichbarem graphischem Design gehalten – erzeugt die ironische Spannung des Manifests, denn er benennt:

1. Bereits Verdamnte wie England, Frankreich und den Humor, die hier erneut, aber aufgrund anderer Qualitäten angeführt wurden. So werden England für seine Schiffe, seine Seefahrer, seine Häfen und seine Industrialisierung, Frankreich für seine Vitalität, seine Manieren, seine meisterhafte Pornographie und seine großen Skeptiker und der schwarze britische Humor als Waffe gegen andere Völker und als Zeichen für Energie und Phantasie gelobt.
2. Die militanten Suffragetten, den Papst und die Heilsarmee, also solche, deren Lob sich dazu eignete, den viktorianischen Leser herauszufordern, und deren Benennung zum gezielten Affront anerkannter öffentlicher Meinungen taugte.
3. Unterhaltungsformen der Arbeiterklasse und deren Protagonisten, zu denen Boxer wie Young Ahearn, Colin Bell oder Dick Burge, aber auch Music Hall Entertainer wie Shirley Kellog, Gertie Millar oder George Mozart zählten.
4. Ausgewählte Repräsentanten der hohen Kunst wie Chaliapine, Lydia Yavorska oder James Joyce.
5. Verbündete und Förderer der Vortizisten oder der Avantgarde im Allgemeinen wie die Kritiker Frank Rutter und P. J. Konody, Madame Strindberg, die Begründerin des Cave of the Golden Calf, oder Lord Howard

⁵ “Pound heard many performances of the Bellringer’s Guild. For the coronation of George V, the guild performed a work lasting three and one-half hours. ‘It appeared to me impossible that any clean form of teaching cd. lead a man, or group, to cause that damnable and hideous noise and inflict it on helpless humanity in the vicinage,’ Pound wrote years later, ‘...vigorous anti-clerical phase ensued.’ [William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde* (Manchester, 1972), S. 170].

de Walden, der Patron des Poetic Drama Centres und der Präsident der Contemporary Arts Society.

Seine innovatorische Kraft bezieht das erste Manifest – mehr noch als aus der absurden Zusammenstellung der BLAST- und BLESS-Listen – aus seiner gelungenen extravaganter Form. Diktion und Syntax, Typographie und Layout bringen in eigenwilliger Zusammenstellung ein vortizistisches Bildgedicht hervor, dessen abstrakt-formale Komposition die geometrisch-intellektuelle Anlage vortizistischer Malerei und Skulptur fortsetzt mit den Mitteln der Dichtung und des Plakats. Blöcke aus serifenloser Druckschrift werden experimentell angeordnet und in abstrakten graphischen Gestalten über die Seiten verteilt:

- So vermitteln einige der Seiten dieses Manifests den Eindruck von übereinandergestapelten Schichten, oftmals in variierenden Schriftgrößen (u. a. Abb. 63, 72, 73 und 79).
- In anderen Sektionen werden zusammengehörige Satzteile aufgesplittet und durch Vertikalen oder ‚Achsen‘ getrennt. Die freigesetzten Fragmente fungieren dann geradezu als Gegengewichte, die die Konstruktion ausbalancieren (besonders Abb. 67).
- Ein weiteres Design benutzt Blöcke, die – wie in den *Blasts* gegen Frankreich, den Humor und den Sport – aus ein oder zwei Zeilen der selben Schriftgröße bestehen und die neben oder über Blöcke aus mehreren kurzen Zeilen gesetzt werden (u. a. Abb. 64 und 68). Gelegentlich wird diese Strukturierung durch eine sichtbare vertikale Achse ergänzt und betont (u. a. Abb. 62, unten).
- Ein anderes Muster zeigt die durch eine vertikale Achse abgetrennten Halbsätze oder Aufzählungen, die oben und unten eingeklammert werden von horizontalen Elementen (Abb. 64 oben, Abb. 68). In jedem dieser Fälle wird ein Muster abstrakter Beziehungen zwischen vertikalen und horizontalen Elementen beibehalten und leicht variiert. Beispielhaft für diese fortgeschrittenste und ausgewogenste Form der Anordnung steht sicherlich die Preisung der Häfen (Abb. 74).

In einer immer noch traditionalistischen, immer noch konservativ anmutenden Kunstwelt besaß dieses Manifest eine bis dahin nicht gekannte Schlagkraft und Prägnanz. Gegen die eingeschliffenen Formen des Kulturbetriebs, gegen die Konventionen der Londoner

Kunstszene setzten die Vortizisten ein Manifest, das eher an ein Werbeplakat oder an einen reißerischen Artikel aus der Yellow Press erinnerte. Das Eigene dieses Manifests lag in seiner Botschaft oder eher – in der Abwesenheit einer Botschaft. Denn der erste Teil traf Aussagen, die der zweite ironisch unterlief. Die Selbstironie sowie die Extravaganz der formalen Darbietung machten das erste Manifest des Vortizismus zu einem singulären Ereignis in der englischen Kunstwelt, zu einem zentralen Werk der Manifestliteratur der Avantgarde.

Um BLAST mit literarischem Inhalt zu füllen, wendete Wyndham Lewis sich unter anderem an Rebecca West, deren Kurzgeschichte „Indissoluble Matrimony“ von Austin Harrison bei der English Review abgelehnt worden war. Die Geschichte gefiel Lewis, und so nahm er sie auf in BLAST.⁶ Ford Madox Ford gab Lewis die Eröffnungskapitel seines neuen Werks, in BLAST noch unter dem Titel „The Saddest Story“ und nach seiner Fertigstellung ein Jahr später dann als Roman *The Good Soldier* veröffentlicht. Gaudier-Brzeska trug ein Manifest bei, Ezra Pound stellte ein Manifest und mehrere Gedichte zur Verfügung. Edward Wadsworth übersetzte und kommentierte für BLAST längere Passagen aus Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, von Lewis selbst stammte neben zahlreichen Essays und Manifesten das avantgardistische „Enemy of the Stars“.

Lewis hat sich über diese literarischen Komponenten u. a. in *Rude Assignment* geäußert. Die von Pound, Rebecca West, Ford Madox Ford und in der WAR NUMBER auch von T. S. Eliot bereitgestellten Gedicht- und Prosaentwürfe hätten seine eigene Intention, die Zeitschrift in einen Rammbock der Kunst zu verwandeln, unterlaufen und die Konzeption letztendlich aufgeweicht.⁷ Wie ein Blick auf die Gedichte Ezra Pounds belegt, hatte er damit nicht ganz Unrecht. Der ironische Tonfall seiner „Meditatio“ –

When I carefully consider the curious habits of dogs,
I am compelled to admit
That man is the superiour animal.
When I consider the curious habits of man,
I confess my friend, I am puzzled,⁸

– oder das etwas skurril anmutende Bild aus „The New Cake of Soap“ –

Lo how it gleams and glistens in the sun
Like the cheek of a Chesterton⁹

⁶ Dame Rebecca West an William C. Wees (9 February 1963), zitiert nach Wees 1972, S. 160.

⁷ Wyndham Lewis, *Rude Assignment. A Narrative of my Career Up-To-Date* (London, 1950), S. 128-29.

⁸ Ezra Pound, „Meditatio“, in: Lewis 1914, S. 49.

⁹ Ezra Pound, „The New Cake of Soap“, in: Lewis 1914, S. 49.

– wirkten ein wenig angestrengt und blieben immer ein Stück weit hinter den schneidenden, sardonischen Bemerkungen der Manifeste zurück. In „Come My Cantilations“ fand Pound schließlich ein hartes, vortizistisches Bild:

We speak of burnished lakes,
And of dry air, as clear as metal¹⁰

Doch diese Ansätze wurden wiederholt gebrochen durch satirische, eher für Ezra Pound und weniger für den Vortizismus charakteristische Metaphern und Bildzusammenstellungen, die mit den Intentionen der Manifeste wenig zu tun hatten:

The gew-gaws of false amber and false turquoise attract them.
Like to nature! These agglutinous yellows!¹¹

Viele der Gedichte, die Pound in BLAST veröffentlichte, waren ursprünglich durch andere Anlässe inspiriert worden und schon lange vor der Entstehung des Vortizismus publiziert, so auch „L’Art“. Sowohl der Titel als auch die Bildwelt dieses Gedichts verwiesen eher auf den Post-Impressionismus als auf den Vortizismus:

Green Arsenic smeared on an egg-white cloth.
Crushed strawberries! Come let us feast our eyes.¹²

Diese und andere satirische Gedichte Pounds, wie etwa „Fratres Minores“ oder „Salutation the Third“, wirkten zum Zeitpunkt ihrer erstmaligen Veröffentlichung in *The New Freewoman*, *The Egoist* oder *Poetry* noch einigermaßen ‚shocking‘. Doch neben den BLAST-Manifesten eignete ihnen etwas Fades, fast schon Nichtssagendes. Wenige der literarischen Beiträge schienen den richtigen Ton zu treffen. Die bekenntnishaft und mystisch angelegten Formulierungen, die Wadsworth aus Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* übersetzt hatte, oder der von Lewis in getragenem, eindringlichem Stil abgefasste Nachruf auf Spencer Gore bewiesen schriftstellerische Reife, doch wo war das genuin Vortizistische? Auch die von Ford Madox Ford beigesteuerte und in der Manier des amerikanischen Großschriftstellers Henry James erzählte „The Saddest Story“ hatte, trotz all ihrer Qualität und Subtilität, wenig mit den radikalen Formpräferenzen der Manifeste zu tun.

¹⁰ Ezra Pound, „Come My Cantilations“, in: Lewis 1914, S. 46.

¹¹ Ezra Pound, „Women before a shop“, in: Lewis 1914, S.49.

¹² Pound, „L’Art“, in: Lewis 1914, S. 49.

Rebecca Wests „Indissoluble Matrimony“ schien da erzählerisch weit mehr zu leisten: Insbesondere das vortizistische Thema der Gewalt fand bei ihr Widerhall: “[...] God is war, and his creatures are meant to fight.”¹³ Die Handlung des Werks erreicht ihren Höhepunkt, als ein Zweikampf entbrennt zwischen Ehemann und Ehefrau und die beiden dabei fast im Strudel am Fuß eines Wasserfalls – in einem Vortex also – ertrinken. Metaphorik und Sprache der Kurzgeschichte wirken gebunden und energetisch, vor allem im Vergleich zu „The Saddest Story“, und entsprachen weit mehr als der Beitrag Fords dem umstandslos, schlank und rau daherkommenden Beispiel der Manifeste.

Trotzdem: Eine wirklich überzeugende literarische Umsetzung der in den Programmschriften formulierten Ideale dürfte jedoch einzig „Enemy of the Stars“ bieten. Diese fremdartige, von Lewis 1914 anlässlich der Herausgabe von BLAST entworfene Komposition sprengte alle Genre-Grenzen und stand irgendwo zwischen Prosagedicht, Kammerspiel und Kurzgeschichte. Lewis behauptete, dieses Werk geschrieben zu haben, weil seine literarischen Zeitgenossen sich den Gegebenheiten der Moderne nicht anpassten und nicht Schritt halten wollten mit der visuellen Revolution.¹⁴ Schon Arnold Bennett erkannte anlässlich eines Besuchs der Post-Impressionist Exhibition im Dezember 1910 eine Notwendigkeit, die englische Prosa zu modernisieren und die Innovationen der bildenden Kunst auch in Literatur und Dichtung nachzuvollziehen. In *New Age* gestand Bennett ein, dass diese Erneuerung der Literatur und die mit ihr einhergehende Infragestellung der überlieferten Techniken jedoch nicht ihm, sondern einem anderen, wahrscheinlich jüngeren Künstler zufallen werde:

I have permitted myself to suspect that supposing some writer were to come along and do in words what these men have done in paint, I might conceivably be disgusted with nearly the whole of modern fiction, and I might have to begin again. This awkward experience will in all probability not happen to me, but it might happen to a writer younger than me. At any rate, it is a fine thought.¹⁵

Weniger als vier Jahre später hat Wyndham Lewis in „Enemy of the Stars“ das geleistet, was Bennett nur erahnte. Die mehrdeutige Metaphorik, die gebrochene Syntax, der harsche Ton schaffen eine Atmosphäre und einen Prosastil, die in der englischen Literatur dieser Zeit ihresgleichen suchen und die dem visuellen Stil des Vortizismus ein interessantes Äquivalent an die Seite stellen. Logisch und syntaktisch strukturierte Sätze, folgerichtig geordnete Absätze werden hier ersetzt durch aufgebrochene, isolierte Satzfragmente und ‚cluster‘ aus

¹³ Rebecca West, „Indissoluble Matrimony“, in: Lewis 1914, S. 110.

¹⁴ „Vorticism the Latest Cult of Rebel Artists“, in: *New York Times* (9 August 1914), Sektion 5, S. 10.

¹⁵ Phillips, Stephen. „Views and Reviews“, in: *Poetry Review* V (July 1914), S. 48.

divergierenden Bildern und Metaphern. Arghol, einer der Protagonisten dieses Werks, wird dementsprechend bizarr eingeführt:

Investment of red universe.

Each force attempts to shake him.

Central as stone. Poised magnet of subtle, vast selfish things.

He lies like Human strata of infernal biologies.

Walks like wary shifting of bodies in distant equipoise.

Sits like a God built by an architectural stream, fecunded by mad
blasts [of] sunlight.¹⁶

Die Handlung, die Hauptdarsteller und ihre Umwelt werden beschrieben in einer fragmentierten, telegramstilhaften Sprache. Ein lineares oder kontinuierliches Erzählen wird aufgegeben zugunsten von diskontinuierlichen, inkongruenten, nahezu surrealistisch anmutenden Bildsequenzen. Die Schilderung des Kampfes zwischen Arghol und Hanp illustriert dies hervorragend:

Flushes on silk epiderm and fierce card-play of fists between: emptying of
'hand' on soft flesh-table.

Arms of grey windmills, grinding anger on stone of the new heart.

Messages from one to another, dropped down anywhere when nobody is
looking, reaching brain by telegraph: most desolating and alarming messages possible.

The attacker rushed in drunk with blows. They rolled, swift jagged rut, into
one corner of shed: large insect scuttling roughly to hiding.

Stopped astonished.¹⁷

An diesen Beispielen sieht man deutlich, wie weit Lewis z. B. Ezra Pound voraus war. Beide versuchten sich in ihren Dichtungen an einem neuen, reduziert und elliptisch angelegten Stil, doch nur bei Lewis wollte dieses Experiment gelingen. Als reifer und seiner Mittel sicherer Stilist schaffte er es, die Gewalttätigkeit der Geschichte in Sprache und Bilder zu übertragen.

Vulkanisches Licht und ein siedend kalter Nachthimmel, steinerne Wolken und Eisfelder aus Sternen geben der Handlung ihren atmosphärischen Rahmen. Worte schlagen heiß und geschossartig aufs Gehör, Gelächter klingt wie das Zupfen einer Violine, Stille fällt wie das Beil der Guillotine. Arghol und Hanp werden beschrieben als

¹⁶ Wyndham Lewis, *Enemy of the Stars*, in: Lewis 1914, S. 61.

¹⁷ Ebd., S. 75.

Enormous youngsters, bursting everywhere through heavy tight clothes, laboured in by dull explosive muscles, full of fiery dust and sinewy energetic air, not sap.¹⁸

Die Handlung des Stücks, expressiv und dabei stark verknüpft, entspricht dem Naturell der Charaktere. Arghol, ein Stellmacher und Intellektueller, der nächtlich von einem mysteriösen ‚Onkel‘ heimgesucht wird, belehrt bzw. unterweist seinen Zögling und Schüler Hanp. In einer gewalttätigen Auseinandersetzung versuchen die beiden sich voneinander zu lösen, Hanp unterliegt. Als Arghol einschläft, rächt sich Hanp und ersticht ihn. Seines Widerparts beraubt und auf sich gestellt in einer lebensfeindlichen, sinnentleerten Umgebung, nimmt sich Hanp das Leben. Das Stück endet damit, dass er in einem dreckigen Kanal ertrinkt.

Gewalt und Melodrama der Geschichte werden zurückgehalten durch Brechung und Fragmentierung des Erzählten in vereinzelte, statische Splitter. Das wiederholte Durchtrennen zeitlicher Kontinuitäten und kausaler Beziehungen erzeugt einen Eindruck aggressiver und komprimierter Energie, ähnlich den von Lewis zur gleichen Zeit komponierten, vortizistischen Gemälden. Parallelen zu seiner avantgardistischen Bildsprache stellte Lewis ganz bewusst her. So wird „Enemy of the Stars“ von den gleichen matten, kühlen und metallischen Farbtönen und Kontrasten bestimmt, die auch seine Gemälde, Graphiken und Gouachen dominieren. Hanp und Arghol haben, wie in den Zeichnungen und Skulpturen von Epstein und Gaudier-Brzeska, Masken anstelle von Gesichtern. Sie bewegen sich eckig und mechanisch wie Epsteins Monumentalfiguren, halb Mensch und halb Maschine.

Lewis wollte hier jedoch nicht nur in Diktion und Syntax das verwirklichen, was geometrische Facetten und Blöcke, Stäbe und Splitter in den vortizistischen Zeichnungen und Gemälden leisteten. Er wollte nicht nur die in den Manifesten gefundenen Visionen der Revolte und der Unmittelbarkeit symbolisch elaborieren. Es ging ihm auch darum, die philosophische und dogmatische Komponente, den künstlerischen Individualismus und Egoismus, die arrogante Pose des Barbaren und Asketen in Literatur zu bannen.

Auch wenn Lewis BLAST No. 1 später als uneinheitlich und disparat kritisiert hat, so bleibt doch festzuhalten, dass hier eines der einschneidendsten Ereignisse in der Geschichte der Avantgarde vorliegt. Wyndham Lewis und Ezra Pound, Edward Wadsworth und Henri Gaudier-Brzeska finden hier erstmals zu einer thematischen Prägnanz, einer stilistische Reife, die sich maßgeblich auf ihr Gesamtwerk auswirken wird.

¹⁸ Ebd., S. 55.

Die WAR NUMBER – Kunst in Zeiten des Krieges

BLAST No. 2 erschien am 20. Juli 1915 und fiel wesentlich dünner aus als ihr Vorläufer. Sie war einheitlicher in Form und Inhalt, Kritiker machten ihr deshalb schnell den Vorwurf, nicht so ambitioniert oder spannend zu sein wie BLAST No. 1. Der Grundton der enthaltenen Werke war ernster und zurückgehaltener, er entsprach damit eher der zeitgeschichtlichen Realität des Kriegszustandes. Das Layout war konventioneller als das der ersten Ausgabe, die graphische Aufmachung vermochte nicht mehr zu überraschen. Doch obwohl diese zweite BLAST-Edition, die auf Vorschlag von Edward Wadsworth mit dem Untertitel WAR NUMBER versehen wurde, in Sachen Extravaganz hinter ihrem Vorläufer sicher ein wenig zurückblieb, besaß sie doch eine Reihe herausstechender Qualitäten. Im Hinblick auf Einheitlichkeit der Aussage oder konzeptionelle Kohärenz schien sie ihren Vorläufer jedenfalls deutlich zu übertreffen. Die teilnehmenden Künstler waren erfahrener und sicherer im Umgang mit ihren Mitteln. Die meisten von ihnen hatten inzwischen ein eigenes Vortizismus-Verständnis entwickelt, hatten ihren Stil in Orientierung an und in Abgrenzung zu ihren Mitstreitern neu bestimmt.

Nicht wenige Manifeste, Essays und Illustrationen trug Wyndham Lewis bei. Sie wurden ergänzt durch Gedichte und Prosaskizzen von Ezra Pound, Ford Madox Hueffer, T. S. Eliot, Helen Saunders und Jessica Dismorr. Die Anteile Ezra Pounds und Henri Gaudier-Brzeskas fielen wesentlich bescheidener aus als noch in der ersten Ausgabe: Ezra Pound arbeitete an privaten Projekten, Gaudier-Brzeska war zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Ausgabe bereits an der Front gefallen. Dichterisch stach Ezra Pounds „Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess“ hervor.

Während all die anderen von ihm beigetragenen Gedichte – „The Social Order“, „Ancient Music“, „Gnomic Verses“, „Our Contemporaries“ oder „Our Respectful Homages to M. Laurent Tailhade“ – in Machart und Tonfall immer noch an seine Beiträge zum Imagismus oder zu BLAST No. 1 erinnern, gelingt Pound mit „Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess“ eine Dichtung, die genuin vortizistisch wirkt. Die Dynamik und Rhythmik, die Diagonalen, Horizontalen und Vertikalen vortizistischer Gemälde und Zeichnungen werden hier vor dem inneren Auge des Lesers sichtbar gemacht anhand der Schilderung einer Schachpartie:

Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess

(Theme for a Series of Pictures)

Red knights, brown bishops, bright queens
Striking the board, falling in strong "L's" of colour,
Reaching and striking in angles,
Holding lines of colour:
This board is alive with light
These pieces are living in form,
Their moves break and reform the pattern:
Luminous green from the rooks,
Clashing with x's of queens,
Looped with their knight leaps.
"Y" pawns, cleaving, embanking,
Whirl, centripetal, mate, King down in the vortex:
Clash, leaping of bands, straight strips of hard colour,
Blocked lights working in, escapes, renewing of contest.¹⁹

Die Schachfiguren werden zu lebenden Kriegern. Mit steigender Intensität und in immer kürzeren Rhythmen bekämpfen und überwinden sie einander, bis der Sieg errungen ist. Nach dem Ende der Schlacht stehen sie wieder auf, formieren sich neu, beginnt der Kampf von vorn. Wie kein anderes verbildlicht dieses Gedicht die vortizistischen Qualitäten der Energie und der Kraft in der Abstraktion.

Jessica Dismorr trägt sechs „Poems and Notes“ bei: „Monologue“, „London Notes“, „June Night“, „Promenade“, „Payment“ und „Matilda“:

I admire my arrogant spiked tresses, the disposition of my perpetually
Foreshortened limbs,
Also the new machinery that wields the chains of muscles fitted beneath
My close coat of skin.
On a pivot of contentment my balanced body moves slowly.
Inquisitiveness, a butterfly, escapes.
It spins with drunken invitation. I poke my fingers into the middles of
big succulent flowers.²⁰

Dismorr verwandelt Bekanntes in Abstraktes, in experimenteller Sprache und Metaphorik schafft sie eine Atmosphäre, die wie Surrealismus avant la lettre anmutet. Ganz ähnlich verfährt Helen Saunders mit ihrer teils befremdenden, teils beängstigenden Phantasie „Vision of Mud“. Sie eröffnet das Prosagedicht denkbar reduziert:

¹⁹ Ezra Pound, „Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess (Theme for a Series of Pictures)“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 19. Ich greife dieses Gedicht noch einmal in Kapitel 5 auf (siehe S. 167 ff.).

²⁰ Jessica Dismorr, „Monologue“, in: Lewis 1915, S. 65.

There is mud all round.
 [...]
 I lie quite still: hands are spreading mud everywhere; they plaster it on what
 should be a body.
 They fill my mouth with it. I am sick. They shovel it all back again.
 My eyes are full of it; nose and ears, too.
 I wish I could feel or hear.²¹

Das lyrische Ich wird bedrängt und überwältigt von Sinneseindrücken des Widerwillens und des Ekels. Das beherrschende Gefühl dieses Moments ist nicht mehr klar benennbar, es setzt sich zusammen aus Verwirrung und Angst, Phobie und Zorn:

Where does this taste of honey come from?
 This mud has curious properties.
 It makes you dream. It is like poisoned arrows.
 [...]
 I have just discovered with what I think is disgust, that there are hundreds of other
 bodies bobbing about against me.
 They also tap me underneath.
 Every now and then one of these fellow-monstrosities bumps softly against me.
 I should like to kill it.²²

Doch anstatt in der Katastrophe, im Untergang des lyrischen Ichs zu enden, klingt „Vision of Mud“ mit einer überraschenden Perspektive auf den anbrechenden Frühling aus:

There are wet young flowers away to the West.
 You smell weak moss, brown earth.
 The wind blows gently.²³

Helen Saunders und Jessica Dismorr orientieren sich während der Niederschrift ihrer Skizzen an Lewis' „Enemy of the Stars“, und das wirkt sich positiv aus. Zwar warten die „Poems and Notes“ bzw. „Vision of Mud“ nicht mit philosophischen Bezügen und Anspielungen auf, zwar sind sie in ihrer Gesamtheit nicht so ambitioniert, doch scheint dies kein Nachteil zu sein. Die Suggestivität der Sprache und die Ursprünglichkeit der Bilder machen sie zu starken, eigenständigen Kompositionen, auf welche die Vortizisten hätten aufbauen können. Doch mehr kam nicht. Die WAR NUMBER bedeutete das Ende des Vortizismus, mit dem Tod Gaudier-Brzeskas verlor sich die Bewegung in den Schützengräben Frankreichs.²⁴

²¹ Helen Saunders, „Vision of Mud“, in: Lewis 1915, S. 73.

²² Ebd., S. 73-74.

²³ Ebd., S. 74.

²⁴ Bei William C. Wees heißt es über das Ende der Bewegung: “With the collapse of the Rebel Art Centre, the removal of Marinetti and the Futurists, the financial failure of Blast, and the shift in Lewis’ interests from group movements to personal projects, much of the impetus and cohesiveness of the

Begründung der vortizistischen Malerei – Wyndham Lewis

Wie gesehen, spielte Lewis in der Entstehung und Herausgabe von *BLAST* eine entscheidende Rolle. Er verfügte über eine ausgeprägte Begabung als Schriftsteller und Essayist. Damit nicht genug, denn neben den Protagonisten aus Frankreich, Italien Spanien, Deutschland und Russland gilt er heute als eine entscheidende Figur avantgardistischer bildender Kunst. Den Grundstein dafür legte er während seiner Zeit als Vortizist.

Lewis' Beitrag zum Vortizismus bestand aus einer vielgestaltigen Sammlung von Zeichnungen und Entwürfen, Skizzen und Kompositionen in Bleistift-, Feder-, Aquarell-, Gouache- und Kreidetechnik sowie aus den Ölgemälden *Workshop* und *The Crowd*, beide in den Jahren 1914 und 1915 entstanden. Lewis entwickelte in diesen Arbeiten eine eckige und scharfe, raue und kantige, strenge und geometrische Bildsprache. Seine Präferenz nüchterner und klarer Formen verfestigte sich dabei in immer konsequenter betriebener Abstraktion und Verallgemeinerung, und so wurden aus den reduziert aber kraftvoll dargestellten Figuren der *Timon*-Blätter (Abb. 1 und 2) schon bald die gänzlich entindividualisierten und unvermittelten Robotergestalten der Kompositionen *Moonlight* und *Combat No. 2* (Abb. 3 und 4).

Während in diesen Arbeiten jedoch Gegenstandsbezüge immer noch erkennbar sind, abstrahieren die Bleistift-, Tinte- und Wasserfarbzeichnungen *Red Duet* (Abb. 5) und *Portrait of an Englishwoman* (Abb. 6) bereits soweit von Darstellungsfunktionen, dass ihr Sujet über die bloße Betrachtung des Bildes nicht geklärt werden kann. So setzt sich die bestimmt, symmetrisch und geradezu rhythmisch strukturierte Komposition *Portrait of an Englishwoman* aus massiven abgewinkelten schwarzen Balkenlinien zusammen, die Lewis mit großzügigen grau- und orangefarbenen Flächen unterbricht. Diese Darstellung markiert, zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen *Red Duet*, in seiner markanten Formensprache den Übergang zu den beiden großen Ölgemälden *Workshop* und *The Crowd*. Was Lewis hier beschäftigt, sind Fragen des Bildaufbaus und der Anordnung von Flächen. Er wollte sicher nicht die totale Abstraktion, wie sie Kandinsky und später Mondrian betrieben, er wollte sicher nicht die totale Loslösung von Sujets und Inhalten. Doch übte die gegenstandslose Malerei in dieser Zeit eine starke Faszination auf ihn aus.

Vorticist movement disappeared. And the war took its toll: Gaudier dead at the Front in 1915; Hulme dead at the Front in 1917; Lewis, Wadsworth, Ford, Nevinson, and others in uniform; the art market at a standstill; the pre-war mood and the avant-garde spirit out of which Vorticism had grown, shattered. Lewis promised in the editorial notes to *Blast* No. 2 that two more issues would appear before January 1916, and that *Blast* would accompany the arts into the post-war world of 'a more ardent gaiety.' But he promised in vain" [Wees 1972, S. 206].

Der einmal gefundene Weg wurde in den einzig erhaltenen Gemälden seiner vortizistischen Periode, *Workshop* (Abb. 7) und *The Crowd* (Abb. 8), fortgesetzt: Ein geometrisches Netz von Linien zieht sich über die Oberfläche des *Workshop*-Gemäldes und betont zusammen mit den vorherrschenden, nach hinten stürzenden Diagonalen die Gewalt der Komposition. Eine kleine blaue Fläche im oberen Mittelfeld fungiert als eine Art Energiezentrum, wo die Diagonalen auf eine Begrenzung treffen und in Gegenrichtung abgelenkt werden. Der Verlauf der Linien und Flächen ist unruhig und wird von querstehenden Bildsegmenten jäh unterbrochen. Jeder Ansatz zu regelmäßigen geometrischen Mustern wird abgeblockt, nichts in der Komposition scheint folgerichtig; explosive Impulse werden durch abrupte Richtungsänderungen unterbunden. Dem Verwirrspiel der Linien und Flächensegmente entsprechen die tonalen Kontraste der Komposition: Kräftige, gelegentlich von weißen Flächenteilen unterbrochene Rosa-, Braun-, Ocker- und Sepiatöne herrschen vor. Der blaue, ein wenig aus der Bildmitte gerückte Fleck vermag den zentralen Pol nur anzudeuten. Ausschließlich an der Betrachtung des Bildes orientiert liegt es nahe, *Workshop* als abstrahierende und ungegenständliche Formstudie zu verstehen. Suzanne Kappeler hält hier jedoch noch eine weitere Lesart für möglich:

Lewis will damit wohl die Wildheit, die Aggressivität des erlebten Zivilisationsdschungels ausdrücken. Seine Hassliebe zur modernen Stadt widerspiegelt sich in den außergewöhnlichen farblichen Gegensätzen von *Workshop*. Dabei spielt es letztlich keine Rolle, ob die ‚Werkstatt‘ eine Stadtlandschaft draußen oder drinnen im Atelier meint. Ein Gefangener bleibt der Bewohner in beiden. *Workshop* zeigt den „iron jungle“, den Lewis in seinen Texten beschrieben hat.²⁵

Für diese Interpretation spricht, dass Lewis im gleichen Zeitraum das Gemälde *The Crowd* produzierte, ein Werk, in dem Lewis das avantgardistische Formexperiment mit einer Aussage zur Stadtwelt der Moderne verband. Das in abgestumpften Braun-, Ocker-, Gelb- und Rottönen gehaltene Gemälde zeigt kettenartig aneinandergereihte, in kleinsten Räumen zusammengedrängte Figuren: Zwei von ihnen halten rote Fahnen, während die übrigen statisch und bewegungslos verharren und beobachten. In kleineren oder größeren Abständen breiten sich weitere Figuren über die ganze Leinwand aus: Auf der rechten Bildseite von einer Gitterkonstruktion umrahmt, auf der linken Seite halb verdeckt von einem breiten ockerfarbenen Band, suchen sie einen Weg durch überdimensionierte, strenge Horizontalen und Vertikalen:

²⁵ Suzanne Kappeler, *Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915* (Bern, 1986), S. 201.

Das Hauptthema von *The Crowd* sind die kleinen Menschen in der übermächtigen Hierarchie der Stadtwelt. Nicht ein Einzelner wird exemplarisch vorgeführt, sondern eine Masse von Menschen, die sich durch die Hohlräume zwischen den Häuserreihen vorwärts schiebt [...] Die fahnenschwingenden, unzufriedenen Massen sind wie hilflose Kinder in einer feindlichen Umwelt. Die Entmenschlichung, die Lewis schon in *Blast* 1 als das Hauptproblem der modernen Welt erkannt hatte, wird in *The Crowd* in bedrückender Weise aufgezeigt. Trotz der Erkenntnis, dass die Isolation den modernen Städter am meisten bedrückt, bleibt Lewis ein kühler Chronist. Nicht nur die Städter sind gefangen in der geometrischen Uniformität, auch das Wortbruchstück *Enclo* (enclosure) wird von einem dicken Längsbalken abgebrochen.²⁶

So legt Kappeler die französische Trikolore in der linken unteren Bildecke und die beiden roten Flaggen in der Menschenmenge als Anzeichen einer französischen sozialistischen Kundgebung aus. Lewis sei in seiner Pariser Zeit Anhänger der *Action Francaise* gewesen und habe im Jahr 1908 an zahlreichen politischen Demonstrationen rund um das *quartier latin* teilgenommen. *The Crowd* sei ein politisches Gemälde und werde geprägt vom Frankreich-Aufenthalt des Künstlers.

Das stilistische Verhältnis zwischen Repräsentation und Abstraktion, Gegenstandsbezug und Ungegenständlichkeit, das Lewis in diesen Arbeiten fand, hat Einfluss auf sein gesamtes späteres Schaffen. Lewis' vortizistische Periode wirkte sich auf alle seine späteren Versuche als Zeichner und Maler aus. Obwohl er selbst den Ergebnissen dieser Phase eher gleichgültig begegnete und sich weder um ihren Erhalt noch ihren Verbleib kümmerte, erkannte er doch spätestens zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung in der Tate *Wyndham Lewis and Vorticism*, dass seine Zeit als Vortizist vielleicht seine beste gewesen war. Selbstbewusst verkündete er: "Vorticism, in fact, was what I, personally, did and said, at a certain period."²⁷

Experimente in Abstraktion – Von Wadsworth zu Saunders

Wyndham Lewis wirkte mit seinen Vortizismus-Experimenten stilbildend, Arbeiten wie *Red Duet* oder *Portrait of an Englishwoman* beeinflussten viele seiner Mitstreiter maßgeblich. Das bestätigt ein Blick auf die Arbeiten von Edward Wadsworth, Helen Saunders, Jessica Dismorr und Frederick Etchells. In Wadsworths Zeichnung *Abstract Composition* (Abb. 11) aus dem Jahr 1915 strömen dicht ineinandergefügte Formen von einem zentralen Punkt in der unteren Bildhälfte aus, um sich von dort aufzufalten und gegen den oberen Bildrand immer größer zu werden: Strahlenförmig streben sie in verschiedene Richtungen auseinander. Wenn Wadsworth im Zentrum des Blatts konzentriertes Blau, Gelb, Grau und Grün verwendet und

²⁶ Ebd., S. 202-203.

²⁷ Wyndham Lewis, „Introduction“, in: *Wyndham Lewis and Vorticism* (London, 1956), S. 3.

mit der Entfaltung der dreieckigen und rechteckigen Flächen zu blässeren und schließlich zu Pastellfarben übergeht, so unterstreicht er die Bildbewegung mit den Mitteln der Farbe. Die Konturen von *Abstract Composition* wirken überaus präzise und klar. Im Vordergrund dieses Entwurfs steht weniger das Malerische als vielmehr das Gebaute, das Konstruierte.

Besonders gut kommt dieser Stil, der die Homogenität der Komposition herausarbeitet, in Wadsworths Holzschnitten zur Geltung. So zeigt ein Blick auf *Slack Bottom* und *New Delight* (Abb. 9 und 10), dass Wadsworths Betonung des Statischen auf diesem Gebiet zu überzeugenden und geradezu musterhaften Lösungen führt. Hart und bestimmt gegliederte Balkenlinien leben vom strengen und rhythmischen Ablauf der Formen. Beide Arrangements wirken kraftvoll, verdichtet und gespannt, durch die Hinzufügung dunkler Farben wird ihnen das Harte und das Unvermittelte des Holzschnitts genommen. Auch Wyndham Lewis erkannte die Qualität dieser Arbeiten. In einer seiner „Vortices and Notes“ aus BLAST No. 1, der „Note [on some German Woodcuts at the Twenty-One-Gallery]“ heißt es über einen Holzschnitt Edward Wadsworths, der *Slack Bottom* und *New Delight* sehr ähnlich gesehen haben muss:

Some woodcuts by Mr. H. Wadsworth, though not part of the German show, are to be seen in the Gallery. One of a port, is particularly fine, with its white excitement, and compression of clean metallic shapes in the well of the harbour as though in a broken cannon mouth.²⁸

Neben Wadsworth hat auch Jessica Dismorr charakteristische *Abstract Compositions* vorgelegt. Eine von ihnen (Abb. 12) stellt ein Geflecht von skulpturartig zugeschnittenen, dreidimensional wirkenden und in Pastelltönen – grün, lila, maisgelb und rosarot – gemalten Balken dar, die sich vor schwarzem Hintergrund um einen senkrechten Pfeiler bewegen. Mit Werken wie diesen versucht Dismorr, die Faszination moderner Städtearchitektur einzufangen, eine Faszination, die sie in der WAR NUMBER auch literarisch auszudrücken vermag:

Now out of reach of squalor and glitter, I wander in the precincts of stately urban houses. Moonlight carves them in purity. The presence of these great and rectangular personalities is a medicine. They are the children of colossal restraint, they are the last word of prose. [...] In admiring them I have put myself on the side of all the severities. I seek the profoundest teachings of the inanimate. I feel the emotion of related shapes. Oh, discipline of ordered pilasters and porticoes! My volatility rests upon you as a swimmer hangs upon a rock.²⁹

²⁸ Wyndham Lewis, „NOTE [on some German Woodcuts at the Twenty-One Gallery]“, in: Lewis 1914, S. 136.

²⁹ Jessica Dismorr, „June Night“, in: Lewis 1915, S. 68.

Neben Wadsworth und Dismorr orientierte sich auch Helen Saunders stark an Wyndham Lewis. Das zeigt u. a. ihre *Vorticist Composition with Figure in Blue and Yellow* (Abb. 13). Das Bild bietet ein Gefüge von bewegten und steil kontrastierenden Flächen, in dem Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen sich gegenseitig bekämpfen. Der angespannte, unruhige, fiebrige Gesamteindruck der Komposition wird unterstrichen durch die flüchtige und verwischte Art des Farbauftrags. Im Unterschied zu Wyndham Lewis' Arbeiten hat Saunders' Bild keine dominierende horizontale, vertikale oder diagonale Ausrichtung. Damit gewinnt diese Arbeit im Unterschied zu den oft intellektuell, kühl und kalkuliert wirkenden Kompositionen von Lewis etwas Explosives, Bewegtes und Emotionales. Wie ich in meiner Besprechung der WAR NUMBER bereits gezeigt habe, hat Saunders diese Gefühlsintensität nicht nur als Malerin, sondern auch als Dichterin in „A Vision of Mud“ zum Ausdruck zu bringen vermocht.³⁰

In seiner Tuschzeichnung von 1914/15, *English Comedian* (Abb. 14) nahm auch Frederick Etchells Bezug auf das Formenvokabular und die geometrischen Konstruktionen von Wyndham Lewis. Kantig gewinkelte Linien, Dreiecksformen und Diagonalen dominieren den Bildaufbau. Das Gesicht der geometrischen Figur wird am rechten oberen Bildrand in Form einer karikierenden, kastenartigen Rechteckform sichtbar. Mit dieser satirisch anmutenden Komponente scheint Etchells anspielen zu wollen auf Lewis' frühe Arbeiten *Smiling Woman Ascending A Stair*, *Centauress* oder *The Courtesan* (Abb. 15, 16 und 17).

Ob die *Abstract Composition* Edward Wadsworths oder Jessica Dismorrs, ob Helen Saunders *Composition with Figure in Blue and Yellow* oder David Etchells *English Comedian*, all diese Werke orientieren sich aus den Arbeiten von Wyndham Lewis ab. Ein wenig dogmatisch halten sie, wie auch die *Vorticist Composition* Lawrence Atkinsons und die *Abstract Composition* Dorothy Shakespears (Abb. 18 und 19), in ihren Formkombinationen an dem fest, was Lewis in den Zeichnungen zu *Timon of Athens*, in *Moonlight* oder *Combat No. 2*, in *Red Duet* oder *Portrait of an Englishwoman* erarbeitet hat. Damit sei nichts Abschätziges über ihren künstlerischen Gehalt gesagt. Auch Impressionisten und Kubisten, Expressionisten und Suprematisten, Futuristen und Surrealisten zitieren bzw. kopieren einander. Doch scheint einer derart dogmatischen Form der Malerei ein wenig die Explosivität, die Innovation zu fehlen, von der moderne und avantgardistische Formen doch so abhängig sind. Der Betrachter dieser vortizistischen Kompositionen beginnt sich schnell zu wünschen, die restlichen Mitglieder des Rebel Art Centre hätten mehr Eigeninitiative, mehr rebellische Sturheit eingebracht. Der Corpsgeist, die Nibelungentreue der Beteiligten führt

³⁰ Siehe oben, S. 24-25.

schnell zu einem Einfrieren des Stils. Wie David Bomberg und William Roberts zeigen, kann man auch vortizistisch malen, ohne dabei den eigenen Geschmack, die eigenen Formpräferenzen zugunsten einer abstrakten Kunstdoktrin einzuschränken oder gar aufzugeben.

Auf der Suche nach Alternativen – Bomberg und Roberts

Zu den bedeutendsten Malern des Vortizismus gehören neben Wyndham Lewis vor allem David Bomberg und William Roberts. In Werken wie *The Return of Ulysses*, *In the Hold* oder *The Mud Bath* haben sie jedoch nicht so sehr die von Lewis gefundene Interpretation geometrischer Kunst fortgeführt, sondern vielmehr eigene Lösungen entwickelt. Bei Roberts kann man sogar sagen, dass er nach Ende der Bewegung vortizistischer malte als von 1913 bis 1915. Das wird deutlich, wenn man *The Dance Club* aus dem Jahr 1923 mit *The Return of Ulysses* oder *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel* aus den Jahren 1913 und 1915 vergleicht. *The Dance Club* (Abb. 21), stellt eine städtische Alltagssituation dar. Umschlungene Paare drängen sich in heftigen Bewegungen auf der Tanzfläche. Ihre plastischen Figuren sind zu geometrischen Formen reduziert:

Offensichtlich tanzt man in diesem Lokal keinen geordneten Gesellschaftstanz, sondern gibt sich den modernen, neuen Rhythmen des Jazz hin. Anders als beispielsweise bei Beckmanns *Tanzbar in Baden-Baden* wird hier kein Gesellschaftsportrait gezeichnet. Es geht nicht darum, die Kälte einer neureichen Schicht von Kriegsgewinnlern bloßzustellen oder den buchstäblichen Tanz auf dem Vulkan der "golden Twenties" zu spiegeln. Roberts versucht vielmehr, noch ganz im Sinne des Vortizismus, Bewegungsenergie bildlich umzusetzen.³¹

Gegenüber beispielsweise *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel* (Abb. 20) erscheinen die Bildinhalte dieses Gemäldes sehr viel stärker abstrahiert und geometrisiert, und so gelang Roberts mit dem Portrait der Mitglieder der vortizistischen Bewegung aus dem Frühjahr 1915 ein kleines Meisterwerk.

Wir erkennen auf dem großen Ölgemälde in der vorderen Reihe sitzend von links nach rechts: Hamilton, Pound, Roberts, Lewis, Etchells, und Wadsworth. Stehend sind dargestellt: Dismorr, Saunders, Joe, der Kellner, und Rudolph Stulik, der Besitzer. Die Rebellen sind genau und sachlich portraitiert. An der Wand des Lokals hängt eine avantgardistische Darstellung von Sportlern beim Fitnesstraining, daneben das Wahrzeichen des Restaurants, der Eiffelturm. Bei den männlichen Mitgliedern fällt der sorgfältige und nüchterne Kleidungsstil auf: Die Krawatte gehört ebenso dazu wie Hut und Stock. *The Vorticists at the*

³¹ Ebd., S. 278.

Restaurant de la Tour Eiffel entfaltet Dynamik, Charme und Humor, orientiert sich aber nur locker an den rhythmischen Gliederungen und an den geometrischen Abstraktionen, wie sie sich in *Workshop* oder *Red Duet* antreffen lassen.

Wie ein Blick auf *The Return of Ulysses* und eine vorbereitende Studie (Abb. 23 und 24) belegen, konnte Roberts aber auch wesentlich strenger und konsequenter, fast möchte man sagen methodischer malen. In *The Return of Ulysses* gibt Roberts das Bildgeschehen aus einem höher gelegenen Gesichtswinkel wieder und steigert damit die dramatische Wirkung. Rechteckige und diagonal in die Bildebene eingefügte Tischflächen, an denen ringende Personenpaare sitzen, werden durch Schattenwirkung in Auf- und Untersicht vergegenwärtigt. Ihre verlängerten Schatten führen als abstrakte Formen in der rechten unteren Bildhälfte ein Eigenleben. Roberts fasst die heftig bewegte, vielfigurige Szenerie in einer klaren Gliederung zu Figurengruppen, meist Paaren, zusammen.

Allein anhand dieses Bildes darf man Roberts zu den Vorreitern der Bewegung zählen, übertroffen vielleicht nur von David Bomberg der sich in seinen Werken an noch eigenwilligeren, noch radikaleren und noch experimentelleren Formen versucht hat, ohne Rücksicht auf Fragen des ästhetischen Gefallens:

In seinen frühen Arbeiten aus der Zeit an der Slade School of Art wiesen die Vereinfachung der Figuren und die freie, energische Pinselführung bereits über die Versuche von Roberts hinaus. Bomberg experimentierte mit extremen Verkürzungen der Körper und erreichte damit sehr früh eine eigenständige malerische Handschrift.³²

Ein Glanzstück hat Bomberg mit *In the Hold* (Abb. 24) vorgelegt. Das Bild ist in vierundsechzig Quadrate aufgeteilt, schwarze Flächen kontrastieren mit intensiven Blau- und Rottönen, mit gebrochenen grüngelben, braunen und purpurnen Schattierungen. Keines der Sujets, seien es die Stufen der Leiter in der Mitte, die Holzpfeiler links außen oder die Umrisse der Hauptfigur, kann sich weiter als über ein halbes Quadrat ausbreiten. Sie werden jäh unterbrochen, weggedrängt oder in zahllose geometrische Einzelteile aufgelöst. Die Figur des Arbeiters auf der Leiter – Rücken, Arme und Kopf – ist übersät mit wechselweise schwarzen und farbigen, geradezu mathematisch gestalteten Flächen, die sich stringent ineinander fügen und der Herrschaft der Quadrate unterliegen. Techniken und Verfahren dieses Bildes kennen Vorbilder, die Radikalität ihrer Verwirklichung ist jedoch beispiellos:

Ähnliche Strukturen wie Bombergs Gittergelflecht sind auch aus kubistischen und futuristischen Arbeiten bekannt. Picasso hat in den Portraits und Stilleben um 1910/11 seine

³² Kappeler 1986, S. 219.

Sujets in geometrische Kuben aufgelöst, die die ganze Bildoberfläche überziehen. Auch die Futuristen, allen voran Severini und Boccioni, benutzten dieses Mittel, um ihre Bildinhalte aufzufächern. Sie erreichten damit die von ihnen angestrebte explosive Dynamik. Keiner der Künstler auf dem Kontinent allerdings hat so konsequent eine regelmäßige Gitterkonstruktion über seine Bildinhalte gelegt und diese damit verschmolzen wie Bomberg.³³

Bombergs Gefühl für die Masse, die intensive Beschäftigung mit Gewicht, Volumen und Bewegung führte ihn über Vorstudien zur Schaffung von *The Mud Bath* (Abb. 26 und 27). Bomberg experimentiert und spielt hier mit Bewegungsabläufen von Figuren, mit Volumen und Bewegung. Die Formensprache ist klar und kraftvoll. Das Bild verbindet Körperliches und Maschinenhaftes, menschliche Anatomie und geometrische Abstraktion. Die sichtbar heftigen Bewegungen sind natürlich und spontan. In *The Mud Bath* ist es Bomberg gelungen, eine eigene Bildwelt zu schaffen mit einem folgerichtigen Handlungsablauf. Die hüpfenden Gestalten der Badenden durchbrechen jeglichen äußeren Rahmen. Die vollen Farben, vor allem rot, weiß und blau, unterstützen die Vitalität der Szene. Das Licht modelliert die Glieder, teilt sie in weiße und blaue Hälften. Bomberg grenzt die Farbflächen messerscharf voneinander ab. Auch der dunkle Mittelpunkt des Pfeilers hat eine Licht- und eine Schattenseite. Eine Diagonale trennt das dunkle Violett vom Schwarz. In *The Mud Bath* wird das Auge getäuscht. Ziehen sich die Figuren gegen den Hintergrund zurück? Sind die Gliedmaßen vor dem Pfeiler näher bei dem Betrachter als die Kompositionen ohne Bildtiefe? Das zweidimensionale Konzept wird aufgelockert, ad absurdum geführt. Wenn die Komposition als eine abstrakte Formenvielfalt aufgefasst wird, genügt sich der Gehalt selbst als Metapher für Energie und Dynamik. Der Künstler hat aus den verschiedenen avantgardistischen Strömungen auf dem Kontinent und in England eine Synthese geschaffen, ebenso unabhängig wie herausfordernd.

The Mud Bath gehört zu den Meisterwerken der damaligen Avantgarde Kunst nicht nur in England [...] *The Mud Bath* entwickelt Dynamik allein aus sich selbst, aus der Komposition heraus und nicht aus einem entsprechenden Thema der Technik. Das Bild verbindet Körperliches und Maschinenhaftes, menschliche Anatomie und geometrische Abstraktion. Die sichtbaren heftigen Bewegungen sind natürlich, spontan. In *The Mud Bath* ist es Bomberg gelungen, eine eigene Bildwelt zu schaffen mit einem folgerichtigen Handlungsablauf. Der Betrachter muss den Bildaufbau und Bildinhalt begreifen ohne sichtbare Hilfsmittel. Die hüpfenden Gestalten der Badenden durchbrechen jeglichen äußeren Rahmen.³⁴

Vergleicht man Roberts' oder Bombergs Arbeiten mit denen von Wadsworth oder Dismorr, Saunders oder Etchells, so fallen die Differenzen stärker aus als die Gemeinsamkeiten. Natürlich gibt es Grundübereinstimmungen, wie die Präferenz für geometrische und kantige,

³³ Ebd., S. 229-230.

³⁴ Ebd., S. 234-235.

reduzierte und schematisierte Formen. Aber verglichen mit Dismorrs *Abstract Composition* oder Saunders *Vorticist Composition with Figure in Blue and Yellow* beispielsweise, begegnen *The Return of Ulysses*, *In the Hold* und *The Mud Bath* völlig anderen Ansprüchen. Während Saunders und Dismorr Vorlagen leicht variieren, stellen sich Bomberg und Roberts die Frage, wie man mit diesem geometrischen Formenrepertoire Gegenstandsbezüge verarbeiten kann. Lassen Abstraktion und Reduktion, kantige und eckige Konstruktionen die Darstellung lebensweltlicher oder alltäglicher Ereignisse und Phänomene zu? Zu welchen Ergebnissen führt der Versuch, das eine mit dem anderen zu vereinbaren? Bei Bomberg und Roberts bestimmt das Kunstwerk für sich selbst, was passt und was nicht passt. Es erzeugt einen eigenen imaginären Raum, der durch anderes nur noch gehalten, aber nicht geprägt wird. Matisse hat in der Beschreibung dieses Gefühls für die Eigenprogrammierung des Kunstwerks die besseren Worte:

Un nouveau tableau doit être une chose unique,
une naissance apportant une figure
nouvelle dans la représentation du monde à travers
l'esprit humain. L'artiste doit
apporter toute son énergie, sa sincérité et la modestie
la plus grande pour écarter
pendant son travail les vieux clichés qui viennent
si facilement à sa main [...]

En art la vérité, le réel commence
quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait,
à ce qu'on sait, et qu'il reste en vous une énergie
d'autant plus forte qu'elle est
contrariée, compressée, comprimée.³⁵

Man könnte glauben, dass diese Kunstauffassung sich nicht vereinbaren ließe mit der der Vortizisten. Schließlich forderte Matisse vom Künstler eine aufmerksame und zugleich gelöste Offenheit, eine konzentrierte und zugleich entspannte Aufnahmebereitschaft, die der eines Mediums gleiche. Matisse lehnte die bewusste Orientierung des Künstlers an Manifesten, Programmatiken oder Kunsttheorien ab: Sie blockiere ihn, sie nehme ihm die Spontaneität. Diese Position stand jedoch nur scheinbar im Widerspruch zu der der Vortizisten. Denn auch sie wollten die Unmittelbarkeit, die Intensität, ja die Gewalt der Inspiration. Sie stellten ihre Kunsttheorien deshalb nicht vor, sondern sozusagen neben das Kunstwerk. Die Kunsttheorie sagte das Gleiche wie die Kunst, nur mit anderen Mitteln. Der vortizistische Künstler hatte also nicht eine Theorie in Bilder oder Skulpturen zu verwandeln, er hatte von der Theorie des Vortizismus so überzeugt, so durchdrungen zu sein, dass er

³⁵ Henri Matisse, *Jazz* (München, 2001), S. 68.

automatisch, , ja geradezu instinktiv diese Überzeugung auch in seiner Kunst zum Ausdruck bringen würde.

War Art – Vortizistische Maler im Ersten Weltkrieg

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges bildete ein einschneidendes Ereignis in den Biographien der Vortizisten. Während Kubisten und Futuristen, Suprematisten und Dadaisten, Bloomsburys und Expressionisten sowie ein Großteil der Einzelkünstler zu Kriegszeiten ein Mindestmaß an künstlerischer Produktivität aufrechterhielten und dem verunsicherten, gerade jetzt bedürftigen Publikum zumindest ein Notprogramm bieten konnten, brach die Avantgarde des Vortizismus mit der Einberufung ihrer Leistungsträger und dem Tod Henri Gaudier-Brzeskas sang- und klanglos in sich zusammen.

Diese Entwicklung entbehrt nicht der Tragik, sie reduziert den Vortizismus bis heute auf sein Mauerblümchendasein innerhalb der englischen Kunstgeschichte. Doch schon während des Krieges hat sich erwiesen, dass der Vortizismus auch in den neuen Projekten der ehemaligen Avantgardisten nachwirkte, ja geradezu prägend blieb. Während die meisten unter ihnen ihre Experimente in radikaler Abstraktion abrupt beendeten, hielten sie jedoch weiterhin an den geometrischen und reduzierten Formen fest, die sie sich bereits im Rebel Art Centre angeeignet hatten. Einige Vortizisten entschieden sich während des Krieges als Künstler zu schweigen, andere ließen sich von der britischen bzw. der kanadischen Regierung im Rahmen neu eingeführter staatlicher Kunstprogramme anheuern und wurden zu War Artists, zu Kriegskünstlern, die die Schlachten an der Westfront in Zeichnungen und Gemälden dokumentieren bzw. mit avantgardistischen Bildmitteln ein Panorama der Kriegsgräuel entwerfen sollten. Am erfolgreichsten arbeiteten hier Wyndham Lewis und Edward Wadsworth.

So dramatisierte Wyndham Lewis in Werken wie *Officers and Signallers* (Abb. 30), *A Battery Shelled* (Abb. 31) *The No. 2* (Abb. 32) oder *A Canadian Gun Pit* (Abb. 33) wirkungsvoll die Begebenheiten des Krieges. Sei es das Geschehen in den Schützengräben, sei es der Granatangriff auf einen kleinen Zug von Soldaten, sei es die Vorbereitung des Einsatzes der Artillerie – Lewis fand in all diesen Werken zu originellen Lösungen, die zwischen Abstraktion und Repräsentation oszillierten. Seine Darstellungen waren konkret genug, um auf die Geschehnisse an der Front bezogen werden zu können. Anstatt jedoch ins Realistische überzugehen, blieben sie schemenhaft und unwirklich. Der Künstler bot Karikaturen, Figuren wie aus Comics an, gradeso als wollte er signalisieren, dass die

Deformationen des Menschen im Krieg nicht anders zu schildern bzw. nicht anders zu ertragen seien.

Vortizistische Formen schienen wie nur wenige angemessen im Umgang mit den Themen und Bildern des Krieges. Sie blieben konkret genug, um nicht jeglichen Gegenstandsbezug aufzugeben und so ins Belanglose abzugleiten. Gleichzeitig jedoch wagten sie sich gerade soweit in die Abstraktion vor, bis sie für das Unwirkliche, das Unglaubliche des Krieges und seiner Schlachten ein angemessenes Äquivalent gefunden hatten. Der Krieg eröffnete Wyndham Lewis und – wie sich gleich zeigen wird – auch Edward Wadsworth die Möglichkeit, die Formen des Vortizismus in einer historisch bedeutungsvollen Situation fruchtbar zum Einsatz zu bringen und damit die Kunstgeschichte sowie die eigene Laufbahn als Maler um ein wichtiges Kapitel zu bereichern.

Neben Lewis verlieh der Krieg auch Edward Wadsworth einen entscheidenden künstlerischen Impuls, ja er verhalf ihm zu etwas geradezu Einmaligem. Von der Forschung nur am Rande wahrgenommen, wurde Wadsworth während des Krieges von der Britischen Regierung damit beauftragt, die Schiffe der Handelsmarine zu tarnen, d. h. mit Mustern zu versehen, die sie für den Feind im Seekrieg auf große Entfernung schwer erkennbar, fast unsichtbar machten. Zu diesem Zweck ließ Wadsworth die zu schützenden Objekte – *British Merchant Ships in Dazzle Camouflage at Bristol and Liverpool*, 1918 (Abb. 34, 35, 36) mag dafür als Beispiel dienen – mit individuell variierenden Mustern versehen, die sehr an seine Holzschnitte und *Abstract Compositions* aus dem Rebel Art Centre erinnerten und offensichtlich vortizistisch waren. Wadsworth hatte damit etwas erreicht, was nur wenigen Künstlern der Moderne und der Postmoderne vorbehalten blieb: Seine Arbeiten als Maler fanden großflächige, praktische Verwendung in einem Bereich der Öffentlichkeit bzw. des Militärs. Die Faszination des Meeres und der Seefahrt blieb fortan in den Werken Wadsworths immer präsent. Das bewiesen Holzschnitte wie *Drydocked for Scaling and Painting* (Abb. 37), *Liverpool Shipping* (Abb. 38) oder auch *Wings of the Morning*, ein Gemälde im von Wadsworth erfundenen Genre des Marine-Stillebens.

In *Wings of the Morning* (Abb. 39) drapierte Wadsworth auf einem Holzkasten einfache weiße Papierservietten mit Wellenrand. Sie falten sich zu Dreiecken, Fächern und Kegeln, auf denen eine Muschel sowie verschiedene Angelhaken mit Blinkern und Gewichten liegen. Inmitten dieses Fischereizubehörs steht ein rechteckiges kleines Podest, auf dem die Schraube eines Patentlogs thront. Das außerhalb der Seefahrt ungebräuchliche Instrument dieses kleinen Propellers, dessen Drehgeschwindigkeit das Fahrttempo von Schiffen misst, dominiert vor dem Blau des Himmels die gesamte Komposition. Sehr weit entfernt, so

suggeriert es der Maßstab, ragt ein winziger Leuchtturm am Horizont auf und markiert zusammen mit zwei weiteren, turmartigen Gebäuden eine Meeresbucht, an deren Uferbefestigung sich im Vordergrund die genannten Utensilien begegnen.

Die exakte Klarheit, mit der diese belanglosen Gegenstände gezeichnet sind – obwohl der Künstler nicht allzu viel Wert auf stoffliche Qualitäten legt – erinnert an die zeitgleich in Frankreich entstehenden Stilleben von Metzinger. Die extremen Größenverhältnisse von Vordergrund und Hintergrund verweisen auf Pierre Roy, der mit dem Engländer befreundet ist [...] Wadsworth erprobt in seinen maritimen Stilleben alle Stilmöglichkeiten von fast ungegenständlichen, flächigen Kompositionen in der Art von Léger oder Arp bis zu plastisch modellierten, magischen Variationen.³⁶

Allein angesichts dieser ausgesprochen spannenden Entwicklung zweier bedeutender Künstler des Vortizismus ist es eigentlich unverständlich, dass diese Bewegung keine größere Aufmerksamkeit erhält und in englischen Museen auch heute noch marginalisiert wird.

Primitivismus in England – Die Skulpturen Henri Gaudier-Brzeskas

Das Interesse an formalen Problemen und an Fragen der Komposition, das am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts modernistische Malerei in all ihren Stilen und Ausprägungen dominierte und unter den vortizistischen Malern, besonders bei Lewis, Roberts und Bomberg, zu bemerkenswerten Vorschlägen führte – dieses Interesse ließ auch europäische Bildhauer von Rang nicht unberührt und brachte beispielsweise den Rumänen Constantin Brancusi dazu, all das hinter sich zu lassen, was er an der Kunstakademie und als Assistent Rodins gelernt hatte. Anstatt nach künstlerischem Raffinement und nach Virtuosität strebte er nach extremer Vereinfachung und Reduktion. Mehrere Jahre lang arbeitete er an einer Skulptur, die einen Kuss in Form eines Kubus darstellte (Abb. 47). Das entstandene Werk fiel derart radikal aus, dass kein Zweifel an seiner Modernität bestehen konnte, doch das Problem, das es lösen sollte, war nicht völlig neu:

Wir erinnern uns, dass Michelangelo die Aufgabe des Bildhauers darin sah, die Form hervorzubringen, die im Marmorblock verborgen sei, den Figuren Leben und Bewegung zu verleihen und dabei doch die einfache Form des Steins beizubehalten. Brancusi hatte offenbar beschlossen, das Problem vom anderen Ende anzugehen. Er wollte herausfinden, wie viel der Bildhauer vom ursprünglichen Stein behalten und doch in eine erkennbare menschliche Gestalt verwandeln kann.³⁷

³⁶ Wieland Schmied, *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika* (München, 2001), S. 330.

³⁷ Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst* (Frankfurt/M., 1997), S. 581.

Das Beispiel Brancusis stieß besonders bei Henri Gaudier-Brzeska auf begeisterte Resonanz. Seine Arbeiten erreichen vielleicht nicht die Brisanz der Skulptur Brancusis, doch zählen sie mit Sicherheit zu den beeindruckendsten künstlerischen Zeugnissen des Vortizismus und zu den bemerkenswertesten Anhaltspunkten der Entfaltung des Modernismus. Wie u. a. *Bird Swallowing Fish* (Abb. 40) zeigt, fand Gaudier-Brzeska zu einer geometrischen und abstrahierenden Formensprache, die in der zeitgenössischen Kunst in Großbritannien ihresgleichen suchte und einer Erneuerung der englischen Skulptur gleichkam. Dieses Meisterwerk der vortizistischen Skulptur, zu dem *Bird Swallowing Fish* in der endgültigen Fassung geworden ist, formuliert die anatomische Grundstruktur der beiden Tiere, des Vogels und des Fisches, mit großer Klarheit und Strenge. Alle weichen, dem natürlichen Modell entsprechenden Linien werden eliminiert. Der Fisch passt nahtlos in den Schlund des Vogels, die Tiere sind in dynamischer Ganzheit verschmolzen. Gleichzeitig vermittelt der Akt des Verschlungenwerdens eines kleineren Tieres von einem größeren konkrete, dramatische Spannung. Das Opfer wird nicht als erbarmungswürdige, zerstörte Kreatur gestaltet. Es scheint, als wenn der Fisch von sich aus in den offenen Mund des Wasservogels hineinschwimmen würde. Die Tiere sind einander ebenbürtig. Im Schlund des Vogels treffen sie aufeinander, ballt sich die ganze Kraft der Skulptur. Gaudier-Brzeska hat den Augenblick des Todeskampfes gewählt, in dem noch nichts entschieden ist.

Bird Swallowing Fish bezeichnet den Auftakt zu einer Reihe von Skulpturen, die die Festigung eines künstlerischen Stils bei Gaudier-Brzeska beobachten lassen und die seinen Ehrgeiz verdeutlichen, aus dieser persönlichen Entwicklung auch eine ‚vortizistische‘ zu machen. Er verwirklichte eine Reihe von kleineren Projekten (u.a. *Duck* und *Torpedo Fish*, Abb. 41 und 42), um mit *Red Stone Dancer* noch einmal einen echten Entwicklungssprung zu vollziehen. In dieser mit zahlreichen Studien (u. a. Abb. 43) vorbereiteten Steinskulptur (Abb. 44) verband Gaudier-Brzeska den bereits gefundenen Grad der Abstraktion mit dem Erbe der primitiven Skulptur. Das Gesicht der Tänzerin wird mit einem breiten Dreieck angedeutet. Für die Darstellung der Brüste wählt der Künstler einen Kreis und ein Rechteck. Ihr plastisches Leben erhält die Figur aus den zahlreichen arabeskenartigen Windungen der Arme, der Beine und des Körpers. Die spiralförmige Bewegung wird aufgenommen von der runden Fußplatte. Die Drehung des einen Fußes zum anderen wird gesteigert in der Drehung des Oberkörpers, der rechtwinklig zum Becken gesetzt ist. Der stark verlängerte rechte Arm nimmt die Spirale mit neuer Kraft auf, wickelt sich um den schräg nach vorn geneigten Kopf, bis die Hand die linke Brust berührt. Der linke Arm ist am Ellbogen stark abgewinkelt und

verbindet sich für einen Moment mit der Brust. Dann wird er plötzlich oberhalb dieser weiter geführt, so dass die Hand zwischen den Brüsten ruht:

Gaudier nimmt sich bei der Gestaltung der Anatomie seiner Tänzerin alle Freiheiten. Um den angestrebten Rhythmus der Skulptur zu erhalten, dreht er die Körperachse in extremer Weise. Die übereinandergreifenden Glieder lassen sich kaum noch auf ihre ursprüngliche Bestimmung in der Figur zurückführen. Die Plastik der Tänzerin als Ganzes ist einerseits dynamisch, andererseits aber auch poetisch still, bestimmt von einer erstaunlich einfachen Linienführung. Gaudier hat sich mit *Red Stone Dancer* zu den Grundsätzen der vortizistischen Rebellen bekannt.³⁸

Was sich in *Red Stone Dancer* bereits abzeichnet und in *Hieratic Head of Ezra Pound* (Abb. 46) noch deutlicher und noch radikaler zum Ausdruck kommen wird, geht auf einen allgemeinen Trend in der Skulptur der Moderne zurück. Denn in den Jahren der künstlerischen Umwälzung, die vor dem Ersten Weltkrieg ihrem Höhepunkt zustrebte, teilten viele junge Künstler eine Begeisterung für afrikanische Kunst. Ein Blick auf eines der Meisterwerke afrikanischer Plastik (Abb. 48) lässt verstehen, wieso ein solches Bildwerk gerade jene Künstler so tief beeindruckte, die einen Ausweg aus der Sackgasse suchten, in der ihrer Ansicht nach die abendländische Kunst um die Jahrhundertwende feststeckte:

Die Eingeborenen, die diese Masken schnitzten, kümmerten sich offenbar weder um das Ziel der Naturwahrheit noch um das der idealen Schönheit, die beide die europäische Kunst so lange beherrscht hatten. Dafür besaßen sie gerade das, was die Kunst des Abendlandes in ihrer langen Entwicklung verloren zu haben schien – intensive Ausdruckskraft, Klarheit der Formgebung und Schlichtheit der Technik.³⁹

Die folgende Neuorientierung der Skulptur führte in ihrer radikalsten Form zu Alberto Giacomettis Skulptur eines Kopfes (Abb. 49), die mit minimalen Mitteln Ausdruck erreichte. Denn obwohl auf dem Stein nichts anderes zu sehen ist als zwei Vertiefungen – eine vertikale und eine horizontale – verfügt dieses Werk doch über äußerste Intensität, ähnlich den Werken der Stammeskunst. Gaudier-Brzeska, aus dessen Beschäftigung mit Stammeskunst vor allem der *Hieratic Head of Ezra Pound* hervorgegangen war, versuchte, diese Beschäftigung auch theoretisch zu fassen:

The modern sculptor is a man who works with instinct as his inspiring force. His work is emotional. The shape of a leg, or the curve of an eyebrow, etc., have to him no significance whatsoever; light voluptuous modelling is to him insipid – what he feels he does so intensely and his work is nothing more nor less than the abstraction of this intense feeling, with the result that sterile men of Auceps' kind are frightened at the production. That this sculpture has

³⁸ Kappeler 1986, S. 243.

³⁹ Gombrich 1997, S. 562-63.

no relation to classic Greek, but that it is continuing the tradition of the barbaric peoples of the earth (for whom we have sympathy and admiration) I hope to have made clear.⁴⁰

In der kurzen künstlerischen Laufbahn Gaudier-Brzeskas war der 1914 entstandene *Hieratic Head of Ezra Pound* aus Marmor die kraftvollste Skulptur. Im Winter 1913/14 schuf er erste vorbereitende Studien (Abb. 45), nachdem sein Modell aus dem Winterferienort Coleman's Hutch zurückgekehrt war. Pound beschloss, das Material für die Skulptur, teuren Marmor, selbst zu beschaffen:

He had intended doing the bust in plaster, a most detestable medium, to which I had naturally objected. I therefore purchased the stone beforehand, not having any idea of the amount of hard work I was letting him in for. There were two solid months of sheer cutting, or perhaps that counts spare days for reforging the worn-out chisels.⁴¹

In dieser ersten schwierigen Arbeitsperiode verkleinerte Gaudier-Brzeska Pounds Marmorblock auf eine leichter zu bearbeitende Größe. Dann entwarf er noch einmal zahlreiche Tuschstudien, die die Hauptlinien von Hals, Gesicht und Haaransatz festhielten. Die sparsame Linienführung in den Skizzen zeigt, dass er das Bild seines Freundes nüchtern, streng und majestätisch aus dem Marmor herauszumeißeln beabsichtigte. Getreu seinem Credo wollte er ein kühles Bild wiedergeben, das er aus den Charaktereigenschaften Pounds ableitete.

Der *Hieratic Head of Ezra Pound* ist wahrscheinlich Gaudier-Brzeskas einzige Skulptur, die nicht nur allgemein auf einen Stammesstil zurückgeführt werden kann, sondern auf ein bestimmtes ‚primitives‘ Werk – die riesige Figur von der Osterinsel Hoa-Haka-Nana-Ja, die 1869 das British Museum erworben hatte: Er übernahm die symmetrischen Züge der Osterinsel-Skulptur und behielt ihre Massivität, ihre vertikale Stoßkraft bei. Am Kopf der Skulptur ist die Nase auf der einen Seite stärker angeschrägt als auf der anderen und die Einkerbung dort entsprechend tiefer. Am Mund ist nur die Oberlippe stärker ausgearbeitet – in der Mitte flächig, rechts und links mit starken Einschnitten versehen. Die streng waagrechten Augen wirken bedrohlich.

⁴⁰ Henri Gaudier-Brzeska, „An Open Letter“, in: Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (New York, 1970.), S. 37.

⁴¹ Ezra Pound, „The Man“, in: Pound 1970, S. 48.

Anders als bei der Figur von der Osterinsel reicht im Kopf Pounds eine wuchtige Haarmasse unsymmetrisch in die Stirn. Für sich allein betrachtet ist der Abschnitt über den Augen eine Lektion vortizistischer Ästhetik [...] ⁴²

Die Betrachtung der Gesamtheit der Skulpturen, die Gaudier-Brzeska in London geschaffen hat, belegt wie der Bildhauer, anfangs noch tastend, später immer mutiger, zu einer eigenen künstlerischen Handschrift findet. Es war ein enormes Potential, das der Krieg hier vernichtete.

Rock Drill, Venus und Tauben – Die Skulpturen Jacob Epsteins

Der zweite Bildhauer, der sich mit den Formvorstellungen des Vortizismus auseinander setzte und bedeutende Beiträge zu ihrer Entfaltung erbrachte, Jacob Epstein, wurde, wie Gaudier Brzeska, früh von primitivistischen Ansätzen begeistert und versuchte als einer der ersten in Europa, sie in Zeichnungen und Skulpturen zu verarbeiten. Nachdem er im Alter von 22 Jahren nach Paris kam, studierte er drei Jahre an der École des Beaux-Arts und der Académie Julián, wo er nach Abgüssen von Werken Michelangelos modellierte und zeichnete. Doch die traditionellen Vorbilder und Techniken, die der akademische Lehrbetrieb pflegte, empfand Epstein schon bald als überkommen und erschöpft:

Es war das gleiche wie an allen Akademien. Die deprimierenden pseudogriechischen Arbeiten sind bekannt, deren Schöpfer die Medaillen, Auszeichnungen und ein Romstipendium bekommen. ⁴³

Während dieser Pariser Jahre lernte er u.a. die Werke von Gauguin und van Gogh sowie die primitive Skulptur der Stammeskunst kennen: Hier waren die von ihm gesuchten tragfähigen Alternativen zur Lehre der Kunstschulen. In seiner Autobiographie erzählt er, welche Werke ihn in den Pariser Museen am meisten beeindruckten. Es waren nicht die der griechischen Klassik oder der italienischen Renaissance, sondern die der Stammesplastik, der prähistorischen und der griechisch-archaischen Skulpturen:

Visits to the Louvre opened my eyes. The great storehouse of painting and sculpture held me for days on end. The thrill of crossing the Pont des Arts to the Louvre! Probably a student of today would be admonished by his abstractionist master to jump into the Seine rather than do that. In my prowlings through the Louvre, I discovered works which were not at all famous

⁴² Alan G. Wilkinson, „Paris und London: Modigliani, Lipchitz, Epstein, Gaudier-Brzeska“, in: William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts* (München, 1996), S. 462.

⁴³ A. L. Haskell, *The Sculptor Speaks. Jacob Epstein to Arnold Haskell* (London, 1931), zitiert nach Wilkinson in Rubin 1996, S. 443.

then, but have since then come into their own—early Greek work, Cyclades sculpture, the bust known as the Lady of Elche, and the limestone bust of Akenaton. And at the Trocadero was a mass of primitive sculpture none too well assembled (as our British Museum collection is still).⁴⁴

1905 beschloss Epstein, nach England zurückzukehren. Er zog nach London und fand ein Atelier in Camden Town. Wenn er nach Ersatz suchte für die Fülle primitiver Skulpturen, der er im Louvre oder im Trocadéro begegnete, so fand er sie bald. In seiner Autobiographie schrieb er über den Londoner Neubeginn:

These were still the days of struggle, and I was far from satisfied with what I was doing. My aim was to perfect myself in modelling, drawing and carving, and it was at this period I visited the British Museum, and whenever I had done a new piece of work I compared it mentally with what I had seen at the Museum. These rich collections are rarely visited by sculptors. You could pass whole days there and never come across a sculptor. It would be considered a lack of originality to be discovered there. Fancy a dramatist or poet willingly eschewing Shakespeare and the Elizabethans, or a composer of music deliberately avoiding Bach and Beethoven! Early on, about 1910, I was tremendously interested in the Elgin Marbles and Greek sculpture, and later in the Egyptian rooms and the vast and wonderful collections from Polynesia and Africa.⁴⁵

Die Zeichnungen und Skulpturen, die Epstein in der Folgezeit und besonders von 1913-14 hervorbrachte, konzentrierten sich fast ausnahmslos auf den Themenkreis Sexualität, auf Kopulation, Schwangerschaft und Geburt. Viele Skulpturen und Zeichnungen Epsteins lassen vermuten, dass ihm der unverhüllt erotische Charakter afrikanischer Plastiken Vorlagen lieferte, die er aufnahm und nach eigenen Vorstellungen zu diesen Themen umgestaltete. Epstein verteidigte die offene Behandlung dieses Themas in der Stammeskunst als die natürliche Ikonographie des primitiven Rituals:

Primitive work when it expresses the principle of sex, does it in a manner which cannot be offensive. First, because it is frankly sexual and, moreover, is part of an attitude which can only be termed ritualistic. Those African statues which are double-sexed are undoubtedly ritual works, embodying the sexual principle in life, and are in no way offensive.⁴⁶

Darstellungen der Kopulation kommen auch in zwei der wichtigsten und faszinierendsten Zeichnungen Epsteins von 1913 vor, in *Totem* (Abb. 52) und in seiner *Studie zu "Rock Drill, Venus and Doves"* (Abb. 50). Die totemähnliche Komposition der erstgenannten Zeichnung wird durch die ineinandergreifenden Formen von drei Figuren hergestellt. Der Mann steht während seines Eindringens in die Frau, die ihr Kind mit ausgestreckten Armen hochhält, auf

⁴⁴ Jacob Epstein, *An Autobiography* (London, 1963), S. 12.

⁴⁵ Ebd., S. 19-20.

⁴⁶ Ebd., S. 191-92

dem Kopf. Epsteins Totemzeichnung bezieht sich möglicherweise auf die originalen Zeichnungen nach Dogon-Reliefs aus Priesterhäusern des Dorfes Kani Kombole, die in Leo Frobenius' Buch *Das unbekannte Afrika* abgebildet waren (Abb. 51):

Diese Skizzen von der Hand H. Hazlers basieren auf den frühen Zeichnungen von Frobenius oder Fritz Nansen, die während einer deutschen Expedition im Jahre 1908 aufgenommen wurden. Auch wenn es nicht zu beweisen ist, dass Epstein diese Zeichnungen kannte, sind die Ähnlichkeit zwischen ihnen und der Totemzeichnung so auffallend, dass sie nicht zufällig sein können. In den Zeichnungen nach Dogon-Plastiken zeigen drei Bilder kopulierende Figuren, wobei aber immer die Frau unter dem Mann liegt. In Totem erinnern die Position der männlichen und weiblichen Figur und ihre schmalen, rechteckigen Körper an die dritte Illustration von Frobenius. Das Kind über dem Kopf der Mutter könnte von der oberen Figur der vierten Zeichnung der Dogon-Reliefs stammen. Auch die ozeanische Kunst sollte als mögliche Quelle für Totem in Betracht gezogen werden. Die gespreizten und dabei angezogenen Beine der Frau haben mit Arbeiten Papua-Neuguineas viel gemeinsam [...]⁴⁷

Doch trotz aller Ähnlichkeiten mit der Stammeskunst ist *Totem* aufgrund der eckigen, vereinfachten, geometrischen Körperformen und des hinzugefügten abstrakten Liniennetzes stilistisch bereits dem Vortizismus verwandt. Dass Epstein sich immer intensiver mit den modernistischen Arbeiten der Gruppe um Lewis und mit den kunsttheoretischen Forderungen T. E. Hulmes auseinander setzte, belegt die *Studie zu "Rock Drill, Venus and Doves"*. Diese Zeichnung, die als Vorarbeit für den *Rock Drill* gedacht war und als der früheste einer ganzen Reihe von Entwürfen gelten kann, veranschaulicht Epsteins Entwicklung recht gut: Sie bildet das Zwischenglied zwischen dem Primitivismus des Frühwerks und den für den *Rock Drill* kennzeichnenden technischen Formen. Die rechte Skizze des Blattes zeigt eine nahezu abstrakte Figur über dem aufrechten Bohrer. Pavian und Figur sind von spitzen Formen umgeben, wie auch der Kopf in der mittleren Studie. Die Skizze in der Mitte zeigt ein kopulierendes Paar – der Mann befindet sich wie in der Totemzeichnung unten, die Frau oben. Ein technoider, an einen Bohrer erinnernder Phallus dringt gerade in die große, dreieckige Vagina ein.

Am Ende dieser Periode, in der seine Zeichnungen und Skulpturen entschieden die Beeinflussung durch primitive Kunst anzeigten, vollendete Epstein mit *Rock Drill* (Abb. 53) das für ihn selbst, aber auch für den Vortizismus fraglos wichtigste Werk. Der Künstler beschrieb den Entstehungsprozess der Skulptur und den Eindruck des Ergebnisses auf Gaudier-Brzeska und Pound folgendermaßen:

It was in the experimental pre-war days of 1913 that I was fired to do the rock drill, and my ardour for machinery (short-lived) expended itself upon the purchase of an actual drill,

⁴⁷ Wilkinson, in: Rubin 1996, S. 447.

second-hand, and upon this I made and mounted a machine-like robot, visored, menacing, and carrying within itself its progeny, protectively ensconced. Here is the armed, sinister figure of to-day and to-morrow. No humanity, only the terrible Frankenstein's monster we have made ourselves into. I exhibited this work complete in plaster at the London Group, and I remember Gaudier-Brzeska was very enthusiastic about it when he visited my studio in 1913 with Ezra Pound to view it. Pound started expatiating on the work. Gaudier turned on him and snapped, "Shut up, you understand nothing!"⁴⁸

William Rubin sieht die primitivistischen Bezüge des *Rock Drill* vor allem in der Modellierung des Kopfes der Skulptur in Anlehnung an Schweißermasken, bestimmte Affenköpfe der Baule sowie an Kono-Masken der Bambara. Daneben verfolgt Wilkinson noch ein weiteres Eigentümliches Detail des Steinbohrers bis zu seiner primitiven Vorlage zurück:

Die hervorstechende und doch geschützte Fötusform der Skulptur mag Epsteins eigene Erfindung sein, sie könnte aber auch auf primitive Plastik, etwa einen Holzspatel von den Trobrianderinseln (Melanesien), zurückgehen, der ein von den Armen und Beinen des Vaters umschlossenes Kind zeigt.⁴⁹

Das Bemerkenswerte und das eigentlich Frappierende an *Rock Drill* ist, dass Epstein hier eben nicht nur seine Beschäftigung mit der Stammeskunst, sondern auch die Ikonographie des Maschinenzeitalters verarbeitete. *Rock Drill* kombinierte und vereinigte die Formen ursprünglicher und primitiver Kunst mit denen der industrialisierten Moderne.

Diese Neuorientierung seiner Kunst ging in erster Linie auf die beginnende Freundschaft mit T. E. Hulme zurück. In seiner Auseinandersetzung mit den Experimenten der Avantgarde kam Hulme zu der Überzeugung, dass eine neue Tendenz zur Abstraktion nicht in den einfachen geometrischen Formen archaischer Kunst gipfeln müsse, sondern in den komplizierteren, mit der Idee der Maschinen verbundenen, und so drängte er Epstein zur Entwicklung einer neuen geometrischen und monumentalen Kunst mit technischen Formen. Dass Epsteins Antwort auf diese Konzepte mit *Rock Drill* derart radikal ausfallen würde,

⁴⁸ Epstein 1963, S. 56. Die autobiographischen Äußerungen Epsteins bieten das Beispiel einer künstlerischen Selbstbeschreibung, also den Versuch zu klären (oder zu verdecken), was bei der Entstehung von Kunst vor sich geht oder wie der Künstler diesen Prozess nachvollzieht. Dass diese Selbstbeschreibungen unvollständig und selektiv, ja verfälschend und Tatsächliches geradezu entstellend wirken können, zeigt sich daran, dass Epstein den *Rock Drill* hier ausschließlich als ein eher bedrohliches und mahnendes Werk beschreibt, dass er also den eigentlich affirmativen, idealisierenden Charakter der ersten Version dieser Skulptur komplett unterschlägt. *Rock Drill* ist mit Sicherheit die bedeutendste künstlerische Leistung Epsteins, neben der all die schönen Portrait-Büsten seiner späteren, 'etablierten' Jahre nebensächlich und fast irrelevant erscheinen. Und doch findet sich in seiner Autobiographie weder ein Photo der Original-Skulptur noch ihrer verschiedenen Entwicklungsphasen. In seiner Autobiographie schildert Epstein die *Rock Drill*-Skulptur als eine Episode unter vielen, fast das Zufallsprodukt eines Experiments. Sie war alles andere als das.

⁴⁹ Wilkinson, in: Rubin 1996, S. 453.

musste auch Hulme überrascht haben. Denn die *Rock Drill*-Skulptur imitierte die Maschine nicht nur, sie integrierte sie.

Ein nicht nur künstlerisch angedeuteter, sondern sozusagen ‚lebensechter‘ Felsbohrer, wie man ihn aus zahlreichen zeitgenössischen Photographien kennt und wie ihn Epstein in den Showrooms der Holman Bros. Rock Drill Works in Camborne (Cornwall) zum ersten Mal aus der Nähe gesehen hat, wird von vier spinnenartigen Beinen abgestützt. Die Gipsfigur sitzt auf der Maschine, ihre Füße ruhen auf den seitlich angebrachten Stützen. Der Bohrarbeiter hat sich ganz der Mechanik der Maschine angepasst. Sein Körper ist zu einer Verbindung aus menschlicher Anatomie und mechanischen Bestandteilen geworden. Sein Kopf wird von einer länglichen metallischen Maske beherrscht. Der stark verlängerte Hals wirkt massiv. Arme und Hände sind zu Hebeln und Kolben geworden, die Rippen um die Bauchhöhle herum gleichen einem Gitter. Die gebogenen Oberschenkel sind zu kräftigen Holmen reduziert, die Kniegelenke werden durch Bolzen akzentuiert.

Während der Ausstellung der *London Group* im Jahr 1915 wurde diese unvermittelte Kombination von Skulptur und Maschine nicht nur vom Großteil der Besucher und Kritiker, sondern auch von Künstlerkollegen anfangs als künstlerischer Bruch empfunden. Um eine Abhebung von der Umwelt zu erreichen und die Einheit der Bestandteile zumindest anzudeuten, griff Epstein deshalb auf das relativ einfache Mittel eines Sockels zurück:

Die überlieferte Photographie des Originalzustandes aus dem *Daily Graphic* Magazin, aufgenommen an der Ausstellung der *London Group*, zeigt, dass Epstein den Felsbohrer auf einen dreieckigen Sockel stellte, wohl um ihn zu einem ‚objet trouvé‘ abzuheben. Damit wird das Werk zu einer Skulptur, zu einem Produkt der Einbildungskraft des Künstlers. Dennoch bleibt die Zweiteilung von geschaffener Figur und aus dem Arbeitsprozess entnommener Maschine. Die Verschmelzung der beiden von gegensätzlicher Herkunft und Ästhetik bestimmten Teile zu einer Einheit scheint unmöglich.⁵⁰

Der Sockel konnte die Unstimmigkeit und die Unvereinbarkeit der Elemente jedoch nicht beheben. Um eine größere Einheit zu erhalten, erarbeitete Epstein eine zweite Fassung der Skulptur ohne den Felsbohrer. Als dauerhafteres und massiveres Material für den *Torso in Metal from the Rock Drill* (Abb. 54), der sich heute in der Tate Gallery befindet, wählte Epstein Bronze. Der Arbeiter ist seines Unterbaus beraubt, er hält den verschalteten Kopf gesenkt. Der Fötus zwischen den Rippen bekommt in der neuen Konstellation eine zentrale Stellung, den rechten Unterarm hat Epstein ganz weggelassen. Der Torso bleibt in der Defensive: Seine Muskelstränge flachen gegen unten immer mehr ab, sein Rückgrat wird durch einen tiefen Spalt markiert. Deformation und Hilflosigkeit dieser Plastik wirken zur

⁵⁰ Kappeler 1986, S. 259.

Dynamik und Aggression ihres Vorläufers geradezu antithetisch, und wenn man zeitgeschichtliche oder autobiographische Kontexte bemüht, steht außer Frage, dass Zerstörung und Demontage der originalen Version offensichtlich noch andere und wichtigere Gründe haben, als Einheitlichkeit und Kohärenz der Plastik:

Im Jahr 1916 hatte sich Epstein vom mechanisch-technischen Kult der Vortizisten entfernt. So gelingt es ihm, dem *Torso in Metal from the Rock Drill* einen Ausdruck der Hoffnungslosigkeit zu verleihen. In der äußeren Formensprache ganz vom geometrisch abstrahierenden Ideal der Avantgarde geprägt, ist die geistig psychische Verfassung der Figur eine nachdenkliche, traurige. *Rock Drill* ist zweifellos ein Schlüsselwerk. Der Torso fasst mehrere entscheidende Voraussetzungen des Vortizismus in sich zusammen. In gewisser Weise nimmt er schon die Ernüchterung voraus, die zum Untergang der Bewegung führen wird.⁵¹

Die Skulpturen Jacob Epsteins besitzen demnach vielleicht nicht den künstlerischen Charme, der den Werken Henri Gaudier-Brzeskas eignet. Doch mehr noch als Gaudier-Brzeska gelang es Epstein in seinen Werken, die zwei großen Faszinationen der Vortizisten – die für den Primitivismus und die für das Maschinenzeitalter – zu verkörpern. In den zeichnerischen und bildhauerischen Entwürfen werden die Geometrien und Reduktionen sichtbar, die auch die Entwürfe und Werke all der anderen Künstler des Vortizismus dominieren. Darüber hinaus aber schaffte Epstein es, in der Aufstellung und späteren Zerstörung des *Rock Drill* nicht nur seine eigene Wandlung als Künstler zu verbildlichen, sondern auch die all der anderen Beteiligten. Der *Rock Drill* bildete den Höhe- und den Umschlagpunkt der Kunst des Vortizismus. Seine Entwicklung verbildlichte, wie aus der positiven Utopie der Maschine ein Albtraum wird, wie die Affirmation des Maschinenzeitalters in Negation umkippte.

Vortographie – Exkurs zu den Photoexperimenten Alvin Langdon Coburns

Der amerikanische Maler und Photograph Alvin Langdon Coburn lernte 1913 in London seinen Landsmann Ezra Pound kennen, der ihn später in die Gruppe der Vortizisten einführte. Im Februar 1917 – als die Gruppe der Vortizisten eigentlich schon auseinandergefallen war – stellte Coburn unter dem Titel *Vortographs and Paintings* seine Arbeiten im Camera Club in London aus (siehe Abb. 55, 56 und 57). Die Bezeichnungen der Exponate, *Vortograph*, *Vortoskop* bzw. *Vortographie*, sowie das Vorwort zum Ausstellungskatalog stammten von Pound. Das Vortoskop hatte Coburn aus einem zerbrochenen Rasierspiegel konstruiert, um den abgelichteten Gegenstand, hier den Kopf Pounds, aufzusplittern. Es ging ihm darum, von

⁵¹ Ebd., S. 260.

der photographischen Abbildlichkeit zur Abstraktion zu gelangen und auf diesem Wege der Photographie einen künstlerischen Mehrwert zu verschaffen. Coburn berichtete:

Zu diesem Ende erfand ich 1916 das Vortoskop. Dies Instrument besteht aus drei Spiegeln, die in der Form eines Dreiecks zusammengebaut sind, in etwa vergleichbar einem Kaleidoskop – und ich glaube, viele von uns erinnern sich noch an die Freude, die wir an diesem wissenschaftlichen Spielzeug hatten. Das Vortoskop funktioniert als Prisma, das das Bild auf der Linse in Segmente aufspaltet.⁵²

Pound schrieb seinerseits an seinen Vater in Amerika:

Lieber Papa, [...] Coburn und ich haben die Vortographie entdeckt. Die Resultate habe ich noch nicht gesehen. Er wird sie morgen Vormittag vorbeibringen. [...] Es geht darum, dass man nicht mehr abphotographieren muss, was sich vor der Kamera befindet, sondern eigene kompositorische Elemente verwenden kann, d.h. unter den kompositorischen Elementen vor der Kamera wählen, ausschließen, was man nicht haben will, die Elemente auf der Platte dahintrücken, wo man sie haben will, und dann losfeuern. Ich glaube, wir werden viel Spaß damit haben.⁵³

Coburn hatte, Pound zufolge, zum einen die Kamera von der Wirklichkeit befreit und zum anderen den Vortizismus in die Photographie eingeführt. In der Vortographie akzeptiere er die fundamentalen Prinzipien des Vortizismus und der vortizistischen Malerei, insofern sie für die Kameraarbeit gebraucht würden. Die Vortographie strebe nicht nach Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten, sie strebe nicht nach Repräsentation. Von der einfachen Photographie unterscheide sie der gestalterische Impuls, der künstlerische Formwille:

Die Vortographie steht unendlich über der Photographie, weil der Vortograph seine Formen willentlich kombiniert. Er sucht das aus, was er sich gerade wünscht, den Rest schließt er aus. Er wählt die Formen, Lichter und Massen, die er möchte und verteilt sie nach seinem Willen auf seiner Photoplatte.⁵⁴

Die Vortographie ließ ein Hell-Dunkel entstehen, das in seiner Struktur sehr den *Vorticist* und *Abstract Compositions* ähnelte, wie sie Lewis, Saunders, Wadsworth oder auch Dismorr geschaffen hatten. So gelang Pound und Coburn die Umsetzung der Rhythmik und Dynamik vortizistischer Gemälde, Gouachen und Zeichnungen auch im Medium der Photographie. Angesichts dieser vielversprechenden Anfänge ist es bedauerlich, dass Coburn und Pound

⁵² Alvin Langdon Coburn, zitiert nach Eva Hesse, *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound* (Zürich, 1991), S. 34-35.

⁵³ Ebd., S. 35.

⁵⁴ Ezra Pound, zitiert nach Karin Orchard (Hg.), *BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914–1918* (Hannover, 1996), S. 29.

ihre Zusammenarbeit nicht fortsetzen und dass die Experimentierfreude der beiden Amerikaner nach der Ausstellung von 1917 schnell erlahmte.

Betrachtet man die vorgestellten Manifeste, Gedichte und Prosaskizzen, Gemälde, Gouachen und Zeichnungen, Skulpturen und Vortographien in ihrer Gesamtheit, so wird deutlich, dass es Überschneidungen gibt, dass die Beteiligten sich auf grundsätzliche Gemeinsamkeiten einigten. So pflegten alle einen reduzierten und kraftvollen, geometrischen und kantigen Stil. So suchten alle nach Formen, die unmittelbar wirkten, die den Betrachter in seinem Kunstverständnis irritierten und schockierten, schließlich jedoch auch mit experimentellen Kompositionsweisen, mit neuartigen Perspektiven bereicherten.

Diese grundsätzlichen Gemeinsamkeiten wurden ausbalanciert durch die individuellen Vorstellungen der einzelnen Künstler, durch ihre je eigenen Stilpräferenzen. Jeder Künstler entwickelte – mehr oder weniger differenziert – seine eigene Auffassung dessen, was Vortizismus bedeutet bzw. welche Formen ‚vortizistisch‘ sind. Das heißt, dass trotz aller Parallelen und Entsprechungen die schriftlichen Arbeiten eines Wyndham Lewis anders ausfielen als die eines Ezra Pound, dass die graphischen Arbeiten eines Edward Wadsworth auf eine andere Weise vortizistisch waren als die eines David Bomberg, dass die Skulpturen Henri Gaudier-Brzeskas sich signifikant von denen Jacob Epsteins unterschieden, etc.

Ein kritischer Beobachter wird sich die Frage stellen, ob nicht die Differenzen die Gemeinsamkeiten überwogen, ob die künstlerische Individualität nicht unweigerlich auf Kosten des Gruppengedankens, der stilistischen ‚Familienähnlichkeit‘ gingen. Der Vortizismus wurde durch die Interpretationen der einzelnen Künstler unter Spannung gesetzt, er wurde mit einer Zerreißprobe konfrontiert, die er im Grunde nicht bestehen konnte. Wenn dieses Auseinanderfallen vermieden werden sollte, musste ein starker gemeinsamer Nenner gefunden werden, musste ein außenstehender und dabei doch absolut privilegiert positionierter Beobachter die Einheit des Vortizismus entwerfen, benennen und konstruieren, musste er den losen Künstlerverband zu einer Ganzheit ‚zusammendenken‘, musste er mit Theorien, Leitgedanken und Programmatiken aus der Vielheit der Werke eine Einheit formen. Gelöst werden konnte eine derart anspruchsvolle Aufgabe nur von den theoretisch und philosophisch beschlagenen Vortizisten, insbesondere Wyndham Lewis und Ezra Pound.

Doch bewältigten sie diese Aufgabe auch? Schlugen sie in ihren vortizistischen Manifesten Brücken zur vortizistischen Kunst? Gab es also Überschneidungen zwischen einem künstlerischen und einem theoretischen Vortizismus? Gelang es in diesen Schriften, eine Kohärenz herzustellen und zu einer einheitlichen Definition des Vortizismus zu gelangen?

Wie brachten die Beteiligten Kunst auf den Begriff, wie wurde das Visuelle von ihnen versprachlicht? Eine erste Antwort darauf lässt sich am Ende des zweiten Kapitels geben.

Kapitel 2

Von „Vorticism“ zur WAR NUMBER – Der Vortizismus als Kunsttheorie

Die Manifeste der Vortizisten bewegen sich zwischen Theoriekunst und Kunsttheorie. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, wird die programmatische Aussage des ersten Manifests unterlaufen von der künstlerischen. Die Vielfalt der visuellen Experimente sowie die humorvolle Ironisierung aller Aussagen, der paradoxe Selbstwiderspruch schließen die Zielgerichtetheit theoretischer bzw. programmatischer Aussagen aus. Im strengen Sinne ist das erste Manifest also kein Manifest, sondern nur die Parodie eines Manifests. Das wird noch deutlicher, wenn man Joachim Schultz' Definition des Manifests hinzunimmt:

Der Begriff „Manifest“ bezeichnete ursprünglich und bezeichnet heute noch jede kurze, öffentlich Erklärung eines Souveräns oder einer anderen Person oder Personengruppe des politischen Lebens, in der zu allgemein bedeutenden politischen Ereignissen Stellung genommen oder ein Programm für politisches Handeln aufgestellt wird. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Begriff auch für ähnliche Erklärungen verwendet, die sich auf den literarischen oder ganz allgemein auf den künstlerisch-kulturellen Bereich des öffentlichen Lebens beziehen.⁵⁵

Das erste Manifest des Vortizismus erfüllt eigentlich keines der von Schultz genannten Kriterien. Es nimmt nicht Stellung, ein Programm formuliert es schon gar nicht. Der Aspekt des Programmatischen, vielleicht könnte man sogar sagen, der Aspekt des Ideologischen und des Dogmatischen, der Manifesten üblicherweise zu eigen ist, fehlt dieser Komposition völlig. Insofern scheint es legitim, das erste Manifest von den restlichen zu trennen: Es gehört der Kunst an, nicht der Theorie.

Anders steht es um die restlichen Manifeste und Programmatiken in BLAST. Das zweite Manifest, die „Vortices and Notes“, „Vortex Gaudier-Brzeska“, „Vortex Pound“, etc. sind trotz aller Experimentalität des Layouts zuallererst um eine programmatische Aussage, um kunsttheoretische Reflexion bemüht. Sie versuchen das fortzusetzen, was Ezra Pound in „Vorticism“, seiner Rede vor den Künstlern des REBEL ART CENTRE begonnen hatte. Dieser Essay bedeutet aber nicht nur die erste Ausformulierung der neuen Ästhetik, er benutzt darüber hinaus zum ersten Mal in einem mehr oder weniger offiziellen Rahmen das Bild des Vortex.

⁵⁵ Joachim Schultz, *Literarische Manifeste der „Belle Epoque“*. Frankreich 1886-1909 (Frankfurt/M., 1981), S. 227.

Unter den bedeutenden Kunstismen der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts leitete nur der Vortizismus seinen Namen von einer symbolischen, mit Bedeutung geladenen Form ab. Die Kuben der Kubisten waren – glaubte man Picasso⁵⁶ – frei von weltanschaulichen Botschaften, die Ästhetiken der Futuristen, der Expressionisten, der Dadaisten, der Surrealisten, der Suprematisten oder der Konstruktivisten legten die Künstler auf keine bestimmte symbolische Form fest. Einzig die Vortizisten luden eine spezifische Figur, das Bild des Vortex, mit Theorie und Philosophie, mit esoterischem und weltanschaulichem Gedankengut auf. Im Bild des Wirbels, des Strudels, des Kreisels, des Tornados wollten Ezra Pound, Wyndham Lewis und Henri Gaudier-Brzeska die Substanz und den Geist des Vortizismus fokussiert und vollständig beinhaltet sehen. Aber woher stammte dieses Konzept? In welchen Kontexten wurde es verwendet? Welche Konnotationen hafteten ihm an?

Im Zusammenhang mit der sich formierenden Vortizisten-Gruppe tauchte die Vorstellung des Wirbels erstmals im Dezember 1913 auf, nahezu zeitgleich bei Ezra Pound und Wyndham Lewis. Die künftigen Vortizisten David Bomberg, Jacob Epstein, Frederick Etchells, Cuthbert Hamilton, Wyndham Lewis und Edward Wadsworth präsentierten ihre Gemälde und Skulpturen im Winter 1913/14 auf der großen Ausstellung aller englischen Avantgarde-Gruppen The Camden Town Group and Others in Brighton, zusammen mit Bildern des futuristischen Malers C. R. W. Nevinson, im sogenannten Cubist Room. Im Ausstellungskatalog stellte Wyndham Lewis die dort versammelten Künstler als eine wirbelnde Insel in der Londoner Kunstwelt vor. Lewis' Charakterisierung der Ausstellungsgemeinschaft nahm bildhaft vorweg, was sich ein halbes Jahr später zum Signum und gemeinsamen begrifflichen Nenner der Vortizisten entwickelte. Die Metapher der wirbelnden Insel stellte die Zusammenfassung künstlerischer Kräfte um einen konzeptionellen und begrifflichen Aktivitätskern dar. Durch die Rotation ihrer Gedanken und Werke um eine gemeinsame ideelle Mitte sollten die Teilnehmer des Cubist Room ein aktives Zentrum

⁵⁶ Picasso ist davon überzeugt, dass Weltanschauungen oder Theorien nichts in der Kunst, auch nicht in der des Kubismus zu suchen haben: „Die Idee der Untersuchung hat die Malerei oft auf Irrwege geführt, und der Künstler hat sich dabei nur in theoretischen Arbeiten verzettelt. Das ist wahrscheinlich der größte Fehler der modernen Kunst. Diese Einstellung hat jene Maler vergiftet, die all die positiven und entscheidenden Elemente in der modernen Kunst nicht völlig verstehen, und sie veranlasst, das Unsichtbare – und das heißt, das Unmalbare – malen zu wollen.“ [Pablo Picasso, *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen* (Zürich, 1954), S. 10]. Wie ich in Kapitel 3 zu zeigen beabsichtige, sieht Picassos Freund und Mitstreiter Apollinaire dies in seiner Schrift „Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques“ ganz anders. Es ist bekannt, dass die beiden Freunde sich über Fragen der Kunst und Ästhetik die eine oder andere Kontroverse geliefert haben. Wie so oft, scheinen sie sich auch hier nicht geeinigt zu haben.

Gleichgesinnter bilden, das aus einem Meer rivalisierender Künstlergruppen so inselhaft herausragen würde wie England aus der Nordsee.

Nach Pound symbolisiere der Wirbel die Konzentration von Kräften um einen gemeinsamen Mittelpunkt, eine Art energetischen Schwingungsknoten. In seinem Inneren werde das rundum wogende, diffus chaotische Leben zu einer klar konturierten rhythmischen Form verdichtet (die Abbildung eines solchen Schwingungsknotens in der Zeitschrift BLAST zeigt im Zentrum eine Zick-Zack-Form, das Zeichen für die Bündelung der äußeren Strahlen und Schwingungen in einer präzisen und harten Rhythmusform (Abb. 80)).

Pound verwendete dieses Bild als eine Metapher für London. So sei die englische Hauptstadt ein riesiger Vortex, der seine Energien von der Peripherie her beziehe. In diesem Strudel der urbanen Metropole kreisele die Gruppe der Vortizisten als ein eigenständiges Energiezentrum, und jedes ihrer Mitglieder bilde seinerseits einen rotierenden Mikro-Vortex, der wiederum weitere Trichterwirbel in Gestalt von Kunstwerken erzeuge. Das Bild des Wirbels als schwarzes Loch, das Materien und Energien absorbiere und aufsauge, verwendete Pound erstmalig in dem 1908 veröffentlichten Gedicht „Plotinus“:

As one that would draw throu the node of things,
Backsweeping to the Vortex of the cone,
Cloistered about with memories, alone
In chaos, while the waiting silence sings [...]⁵⁷

Pound erläuterte im Typoskript des Gedichts, dass der *vortex of the cone* der ‘Vritta’-Strudel, ein Vortex-Ring der Yogi-Kosmogonie sei. Diese kosmologische Wirbeltheorie wurde in dem ebenfalls 1908 veröffentlichten Buch *Occult Chemistry* der beiden indisch inspirierten Theosophen Annie Besant und Charles W. Leadbeater veranschaulicht. Eine Abbildung zeigte sieben Aggregatzustände der Materie auf der Mikroebene (Abb. 81). Sie widersprachen der traditionellen Vorstellung von Atomen als kleinsten unteilbaren, undurchdringlichen und unwandelbaren Teilchen der Materie. In den rotierenden Wasserstoffatomen entdeckten die beiden Theosophen kleine Lichtpunkte, die um ihre eigene Mittelachse wirbelten. Diese Wirbel in Gestalt von Hohlkegeln gruppierten sich zu atomaren Verbänden, die von den beiden Autoren in sieben Grundformen unterteilt wurden.

Unschwer kann man in der in BLAST abgebildeten Vortex-Figur eine Variante der aus vielen Wirbeln zusammengesetzten Sternfigur mit dem Kristall in der Mitte erkennen, die auf Besant/Leadbeaters Schautafel unten links abgebildet ist. Oben rechts auf dem Schaubild ist

⁵⁷ Ezra Pound, „Plotinus“, in: Ezra Pound, *Collected Early Poems of Ezra Pound* (New York, 1976), S. 36.

die Adaption des phallischen oder männlichen Lingams im weiblichen Schoß der Yoni-Schale zu sehen, eine aus hohlkegelförmigen Wirbeln zusammengesetzte Figur der indischen Kosmogonie, von der auch Pounds Gedicht handelt.

Wyndham Lewis bezeichnete den Kubus und die Pyramide als die beiden Grundformen des Vortizismus, hatte dabei aber keine massiven Körper vor Augen, sondern wahrscheinlich die von Besant und Leadbeater abgebildeten Würfel und Pyramiden, die aus vier bzw. drei Wirbeln zusammengesetzt sind. So entstehe das Bild ineinandergeschachtelter, um eine gemeinsame Achse rotierender Wirbel. Die Achse verbinde dabei Makrokosmos und Mikrokosmos, den Vortex des Universums und das vortizistische Kunstwerk. Die Kunstwerke und die einzelnen Künstler, die Künstlergruppe und die Großstadt London – sie alle rotierten, angeordnet in konzentrischen Kreisen, im Innern des kosmischen Wirbelrings. All diese verschachtelten Wirbel würden von einem universalen Energiestrom erfasst und in kreiselnde Drehbewegung versetzt. Im Kunstwerk als dem kleinsten, innersten Wirbel sei noch dieselbe Rotationsenergie wirksam, die den kosmischen Energiewirbel, den äußersten und größten Wirbel in Bewegung gesetzt habe. Pound (und mit ihm die Vortizisten) glaubte, dass es in der Kunst auf eine Art Energie ankomme, auf etwas mehr oder minder Elektrisches, Radioaktives, eine Kraft, die leite, ineinander füge, zusammenschließe.

Diesen Gedanken verarbeiteten insbesondere Wyndham Lewis, Ezra Pound und Henri Gaudier-Brzeska in Essays, Programmschriften und Manifesten. Mit Ausnahme des Essays von Ezra Pound über „Vorticism“ waren diese Schriften in BLAST No. 1 oder in BLAST No. 2, der WAR NUMBER, enthalten. Anliegen dieses Kapitels ist es, diese Schriften zu diskutieren und detailliert zu analysieren. Dabei soll gezeigt werden, dass sich das in ihnen enthaltene Gedankengut entwickelte, dass es von Autor zu Autor, von Manifest zu Manifest unterschiedliche Ausprägungen erfuhr und neue Aspekte thematisierte. Wenn in der Forschung von der Kunsttheorie bzw. der Programmatik des Vortizismus gesprochen wird, so suggeriert dies eine Einheitlichkeit, eine Kohärenz, die es als solche nicht gab. Die zugrundeliegenden Ideen und Inhalte erlebten innerhalb des relativ kurzen Zeitraums ihrer Entfaltung eine rapide Ausdifferenzierung und Vertiefung, die sich von Manifest zu Manifest neu gestaltete und zu der insbesondere Ezra Pound, Wyndham Lewis und Henri Gaudier-Brzeska bedeutende Beiträge leisteten.

Der Vortex als ‚Image‘ – Ezra Pounds *Vorticism*

Ihre erste grundlegende Ausformulierung erfuhr dieses Gedankengut in Ezra Pounds Essay „Vorticism“, den er anlässlich der Eröffnung des Rebel Art Centres verfasste und dort 1914

vortrug. „Vorticism“ griff die soeben beschriebenen Konzepte auf und verband sie mit der Forderung nach einer neuen Kunst im Zeichen einer neuen Ästhetik. Impressionismus und Futurismus, Kubismus und Expressionismus hatten bei Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Henri Gaudier-Brzeska und Ezra Pound selbst das Gefühl eines unerfüllten Rests, das Bedürfnis nach einer weitergehenden, einer intensiveren Kunst erzeugt. In „Vorticism“ beschrieb Pound sowohl die Prinzipien als auch die Medien dieser Kunst. So sollten sich neue, ‚vortizistische‘ Formen in den künstlerischen Medien der Skulptur, der Malerei und der Dichtung entfalten. Wie dann die resultierenden Werke aussehen könnten, veranschaulichte das Beispiel des ‚Imagisme‘, einer Bewegung von Künstlern, die Pound im Jahr 1912 zusammen mit Hilda Doolittle und Richard Aldington ins Leben gerufen und deren ästhetische Prinzipien er selbst formuliert hatte. Der Begriff der imagistischen Dichtung differenziert zwei Formen, zwei Funktionsweisen der Dichtung:

There is a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech.

There is another sort of poetry where painting or sculpture seems as if it were “just coming over into speech.”⁵⁸

Während viele Gedichte und Epen ihren Charme über Rhythmus und Sprache entfalteten, gewinne imagistische Dichtung ihre Wirkung aus dem Bild, aus dem momentanen Reflex eines visuellen Eindrucks. Der Imagismus habe bedeutende historische Vorläufer: Während das Werk Miltons auf rhetorische Effekte und sekundäre Ornamente baue, bezögen die Verse eines Ibycus, eines Liu Ch’e oder eines Dante ihre Wirkung aus der Kraft primärer, nicht abgeleiteter Bilder. Pound versuchte die Funktionsweise dieser Dichtung in einer Formel, in einem Rezept zusammenzufassen, das aus drei Maximen bestand:

- I. Direct treatment of the “thing,” whether subjective or objective.
- II. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
- III. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome.⁵⁹

Imagistische Dichtung sei auf das Wesentliche reduziert. Sie meide das Bekannte und Verbraachte, sie benutze keine Ornamente. Die Bilder des Imagismus gewannen primäre Bedeutung und würden selbst zur Sprache, sie formulierten Gehalte, die mit den Mitteln einer rein verbalsprachlichen, auf Rhetorik basierenden Dichtung nicht zu erfassen seien. Pound

⁵⁸ Ezra Pound, „Vorticism“, in: Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (New York, 1970), S. 82.

⁵⁹ Ebd., S. 83.

übertrug diese Prinzipien auf den Vortizismus: "The Vorticist uses the primary pigment. Vorticism is art before it has spread itself into flaccidity, into elaboration and secondary applications."⁶⁰ Dass die künstlerischen Prinzipien des Imagismus, der dichterischen Variante des Vortizismus, auch für die Formen der vortizistischen Skulptur und Malerei gälten, bedeute jedoch nicht, dass eine generelle Gleichwertigkeit, eine Übertragbarkeit dieser Formen bestehe. Die künstlerischen Medien der Dichtung, der Malerei und der Skulptur verfügten über eine je eigene, nicht kopierbare Disposition, Gefühlen und Erfahrungen den angemessenen künstlerischen Ausdruck zu verleihen:

The arts have indeed "some sort of common bond, some inter-recognition." Yet certain emotions or subjects find their most appropriate expression in some one particular art. The work of art which is most "worth while" is the work which would need a hundred works of any other kind of art to explain it. A fine statue is the core of a hundred poems. A fine poem is a score of symphonies. There is music which would need a hundred paintings to express it. There is no synonym for the *Victory of Samothrace* or for Mr. Epstein's *flemites*. There is no painting of Villon's *Frères Humains*. Such works are what we call works of the "first intensity".⁶¹

Bestimmte Gefühle, Konzepte und Ideen bedingten eine bestimmte Intensität der künstlerischen Umsetzung, sie erforderten notwendig die Wahl des künstlerischen Mediums: "Every concept, every emotion, presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form."⁶²

Darüber hinaus entband Pound imagistische/vortizistische Dichtung bzw. vortizistische Skulptur und Malerei der Verpflichtung, sich in übergreifende Bildungs- oder Traditionszusammenhänge einzuordnen. So sei der Vortizismus keine gelehrte oder geschichtliche Kunst, die ihre Legitimation hauptsächlich aus der Konstruktion von Bezügen zu religiösen oder mythologischen, philosophischen oder literarischen Texten schöpfe:

An *image*, in our sense, is real because we know it directly. If it have an age-old traditional meaning this may serve as proof to the professional student of symbology that we have stood in the deathless light, or that we have walked in some particular arbor of his traditional paradiso, but that is not our affair. It is our affair to render the *image* as we have perceived or conceived it.⁶³

Der Vortizist sei ein Künstler jenseits rationaler oder gesellschaftlicher Formen der Wahrnehmung. Seine Notwendigkeit sei nicht die der Vernunft, sondern die des Gefühls.

⁶⁰ Ebd., S. 88. Weitere Erläuterungen zum *primary pigment* finden sich in Kapitel 4, S. 127.

⁶¹ Ebd., S. 84.

⁶² Ebd., S. 88.

⁶³ Ebd., S. 86.

Wolle er zum Vermittler von Gefühlen, Instinkten und Sinnen werden, so müsse er in der Wahl seines Werkstoffs und in jedem weiteren Moment des kreativen Prozesses vollständig von ihnen durchdrungen sein:

The image is the poet's pigment. The painter should use his colour because he sees it or feels it. I don't much care whether he is representative or non-representative. He should *depend*, of course, on the creative, not upon the mimetic or representational part in his work. It is the same in writing poems, the author must use his *image* because he sees it or feels it, *not* because he thinks he can use it to back up some creed or some system of ethics or economics.⁶⁴

Wenn der Vortizist seinem Gefühl folge, so werde er verbrauchte und sekundäre Werkstoffe automatisch meiden, so werde er automatisch bedeutungsreichere und ausdrückstärkere, dynamischere und intensivere Formen wählen. Dabei hatte Pound an der Existenz einer derartigen Hierarchie der Formen keinen Zweifel:

Vorticism is an intensive art. I mean by this, that one is concerned with the relative intensity, or relative significance of different sorts of expression. One desires the most intense, for certain forms of expression are "more intense" than others. They are more dynamic. I do not mean they are more emphatic, or that they are yelled louder.⁶⁵

Wie aber haben die dynamischeren und intensiveren Formen des Vortizismus auszusehen? Wenn der Vortizismus eine Differenz zu den diversen Strömungen zeitgenössischer Kunst behaupten wolle, so könne er dies nur leisten über die Differenz seiner Formen. Pound beobachtete an den wenigen bereits existierenden vortizistischen Kunstwerken eine Tendenz zu extremer Verdichtung, Zusammenfassung und Bündelung, einen Aspekt, den er im Bild des Wirbels oder des Strudels, im Bild des Vortex veranschaulichte:

The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. In decency one can only call it a VORTEX. And from this necessity came the name "vorticism."⁶⁶

Diese organisierteren, energetischeren und kreativeren Formen seien weder allegorisch noch symbolisch, sie folgten nicht dem Gebot der Vermittlung von zugeordneten Ideen oder Bedeutungen, sondern einzig ihrer Eigengesetzlichkeit: "There is undoubtedly a language of form and colour. It is not a symbolical or allegorical language depending on certain meanings

⁶⁴ Ebd., S. 86.

⁶⁵ Ebd., S. 90.

⁶⁶ Ebd., S. 92.

having been ascribed, in books, to certain signs and colours.”⁶⁷ In seiner Beschreibung einer vortizistischen Formensprache betonte Pound vor allem die Aspekte der Intensität und des Primären.

Dabei stellt sich aber folgende Frage: Wie weit ging dieser Primat wirklich, wie konsequent verfolgte Pound dessen Umsetzung wirklich, wenn er Kunst von repräsentierenden, symbolischen und allegorischen Verpflichtungen befreite, ihr aber zur gleichen Zeit die Vermittlung von Gefühlen zuschrieb?

It is no more ridiculous that a person should receive or convey an emotion by means of an arrangement of shapes, or planes, or colours, than that they should receive or convey such emotion by an arrangement of musical notes.⁶⁸

Pound verband die Definition des Vortizismus und seiner Formen mit einer Benennung der künstlerischen Strömungen und ästhetischen Grundsätze, von denen es sich abzugrenzen gelte. Die Ästhetik des Symbolismus betrachtete er vor allem deshalb als unzureichend, weil sie der Form des Symbols eine Bedeutung zuordne und diese Bedeutung zum Eigentlichen, zum Primären des Symbols erhebe. Pound kritisierte an symbolistischer Kunst nicht nur, dass sich das Bezeichnende unter das Bezeichnete unterordne, sondern auch, dass das Bezeichnende unveränderlich an das Bezeichnete gekoppelt sei und sich nicht von Kontext zu Kontext einem jeweiligen Bezeichneten neu zuordnen könne. Die Bedeutung des Symbols sei festgelegt:

Imagisme is not symbolism. The symbolists dealt in “association,” that is, in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word. They made it a form of metonymy. One can be grossly “symbolic,” for example, by using the term “cross” to mean “trial.” The symbolist’s *symbols* have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7. The imagiste’s images have a variable significance, like the signs *a*, *b*, and *x* in algebra.⁶⁹

Pound begründete seine Kritik am Symbolismus und der vermeintlichen Unveränderlichkeit des Bezuges zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht mit der Unfreiheit der Zeichen, sondern mit dem Verweis auf das Resultat dieser Technik:

The Painters realise that what matters is form and colour. Musicians long ago learned that programme music was not the ultimate music. Almost anyone can realise that to use a symbol

⁶⁷ Ebd., S. 92.

⁶⁸ Ebd., S. 81.

⁶⁹ Ebd., S. 84.

with an ascribed or intended meaning is, usually, to produce very bad art. We all remember crowns, and crosses, and rainbows, and what not in atrociously mumbled colour.⁷⁰

Für das Selbstverständnis der Vortizisten sicherlich noch bedeutender als die Abgrenzung zum Symbolismus war die zum Impressionismus. Indem Pound den Impressionismus kritisierte, gewann er eine Unterscheidung, die in den weiteren Selbstbeschreibungen des Vortizismus eine entscheidende Rolle spielen sollte: Er interpretierte die Gegenüberstellung des Vortizismus und des Impressionismus als die eines aktiven und eines passiven Wahrnehmungsverständnisses:

There are two opposed ways of thinking of man: firstly, you may think of him as that toward which perception moves, as the toy of circumstance, as the plastic substance *receiving* impressions; secondly, you may think of him as directing a certain fluid force against circumstance, as *conceiving* instead of merely reflecting and observing. One does not claim that one way is better than the other, one notes a diversity of the temperament.⁷¹

Dass Pound diese Auffassungen tatsächlich nur unterscheiden, nicht aber werten wollte, verliert an Glaubwürdigkeit angesichts des polemischen Vergleichs impressionistischer Kunst mit dem Kinematographen:

The logical end of impressionist art is the cinematograph. The state of mind of the impressionist tends to become cinematographical. Or, to put it another way, the cinematograph does away with the need of a lot of impressionist art.⁷²

Der impressionistische ‚Makel‘ einer reinen Rezeptivität und Passivität der künstlerischen Wahrnehmung pflanze sich fort in der Ästhetik des Futurismus. Der Futurismus stehe dem Vortizismus in seiner Bejahung der Maschinen und der Städte, des Lebens und der Gefühle, der Materialität und der Leiblichkeit des Menschen ohne Zweifel nahe. Zu keinem Zeitpunkt jedoch erreiche er die Intensität und die Konzentration vortizistischer Kunst. Das liege vor allem an seinen impressionistischen Wurzeln:

[...] now you have vorticism, which is, roughly speaking, expressionism, neo-cubism, and imagism gathered together in one camp and futurism in the other. Futurism is descended from impressionism. It is, in so far as it is an art movement, a kind of accelerated impressionism. It is a spreading, or surface art, as opposed to vorticism, which is intensive.⁷³

⁷⁰ Ebd., S. 86.

⁷¹ Ebd., S. 89.

⁷² Ebd., S. 89.

⁷³ Ebd., S. 90.

Pound beschloss „Vorticism“ mit einer Benennung der Künstler, die die Regeln dieser neuen Kunst in ihren Arbeiten nachvollzogen und das Ideal einer ‚intensiven‘ Kunst in Formen brachten. An erster Stelle ging er auf Wyndham Lewis und dessen Werk *Timon of Athens* ein. Das aus sechzehn Zeichnungen bestehende, von Shakespeares *The Life of Timon of Athens* inspirierte Portfolio (siehe Abb. 1 und 2) entfalte eine neue Sprache der Formen und Farben, die sich gänzlich aus einem Motiv speise: “That *motif* is the fury of intelligence baffled and shut in by circumjacent stupidity. It is an emotional *motif*. Mr. Lewis’s painting is nearly always emotional.”⁷⁴ Obwohl Pound und Lewis während ihrer ‚vortizistischen Periode‘ künstlerisch nur selten einer Meinung und wohl auch in ihrer charakterlichen Veranlagung zu eigensinnig, zu monomanisch waren, um einen dauerhaften Konsens zu etablieren, gab es doch einen gemeinsamen Nenner, einen gemeinsamen Leitgedanken, mit dem sie sich identifizierten. Die Nüchternheit und Klarheit, die geometrische und organisierte Strenge der *Timon*-Blätter entsprach ganz dem, was Pound in seinen imagistischen Dichtungen, so auch in „In a Station of the Metro“ versuchte. Das reichte ihm, um höchste Vergleiche zu mobilisieren:

“Lewis is Bach.” No, it is incorrect to say that “Lewis is Bach,” but our feeling is that certain works of Picasso and certain works of Lewis have in them something which is to painting what certain qualities of Bach are to music.⁷⁵

Neben Wyndham Lewis schloss Pound noch Edward Wadsworth und David Etchells, Jacob Epstein und Henri Gaudier-Brzeska in den Kreis vortizistischer Künstler ein. Gaudier-Brzeska, dem er auch als Freund verbunden war, hatte die Grundsätze des Vortizismus seiner Einschätzung nach nicht nur rein handwerklich, sondern auch theoretisch adäquat übersetzt:

Mr. Brzeska’s sculpture is so generally recognized in all camps that one does not need to bring in a brief concerning it. Mr. Brzeska has defined sculptural feeling as “the appreciation of masses in relation,” and sculptural ability as “the defining of these masses by planes.”⁷⁶

Pounds Essay „Vorticism“ war für die jungen Künstler des Rebel Art Centre aus unterschiedlichen Gründen wichtig. So bedeutete er ein erstes echtes Lebenszeichen der Vortizisten nach der Trennung von den Omega Work Shops, so lieferte er nach zahlreichen Briefen und mündlichen Diskussionen über Vortizismus endlich eine zitierfähige, ‚offizielle‘

⁷⁴ Ebd., S. 93.

⁷⁵ Ebd., S. 93.

⁷⁶ Ebd., S. 93.

Referenz, so fungierte er schließlich als Grundlage und Negativfolie aller weiteren Äußerungen über Vortizismus, sei es in Form von Manifesten, Glossen, Artikeln oder Essays.

Wie noch zu zeigen sein wird, unterschied sich Pound in seinem Vortizismus-Verständnis signifikant von Wyndham Lewis. Speziell in den „Vortices and Notes“ und in „Enemy of the Stars“ entfaltete Lewis einen philosophischen und zugleich konkreten Vortizismus, bestimmte er von Fall zu Fall, was vortizistisch genannt werden dürfe und was nicht. Die Definitionen Pounds haben dagegen etwas Abstraktes, nicht weiter Fixierbares. Mit seiner Rede von primärer und sekundärer, aktiver und rezeptiver, intensiver und kinematographischer Kunst bot Pound den involvierten Malern, Bildhauern, Dichtern und Schriftstellern wesentlich mehr Auslegungsspielraum als Lewis, ließ er ihnen komplette Freiheit in der Wahl ihrer Mittel und Formen. Je mehr Lewis zum Anführer der Vortizisten avancierte und je stärker er sich in die Manifeste und Programmschriften der Gruppe einbrachte, desto schwächer wurden die Anklänge an den Imagismus und die Theorie des primären Pigments. Schon das zweite, in BLAST publizierte Manifest hatte die begrifflichen Konstellationen und Problemstellungen aus „Vorticism“ fast komplett verdrängt.

***a laugh like a bomb* – Das zweite Manifest**

Als wohl meistzitierte programmatische Stellungnahme der Vortizisten darf das zweite Manifest gelten. Hier gelang es den Vortizisten wie nirgendwo sonst, das Plakative mit dem Theoretischen, das Griffige mit dem Grundsätzlichen zu verbinden. Dabei scheint es unangemessen von einer Kunstphilosophie zu sprechen. Zu sehr überwiegen Polemik, Satire und Doktrin. Die Vortizisten forderten eine komprimierte, konzentrierte, explosive Kunst, die der Intensität und der Anarchie, dem Individualismus und der Gewalt der modernen Welt eine angemessene und zugleich eigenständige Formensprache entgegenstellt. Sie konfrontierten die französische mit der englischen Kunst, die romantische und sentimentale Kunst des Südens mit der nüchternen und harten Kunst des Nordens. Der Vortizist kämpfe dabei auf Seiten Englands und des Nordens, Humor und Antikosmopolitismus seien seine stärksten Waffen. Der Dekadenz und der Überfeinerung des Fin-de-siècle begegne der Vortizist mit dem Gelächter des Barbaren und des Zerstörers, mit dem „laugh like a bomb“. Der Vortizist sei ein Wilder, der die Maschinen, Schwerindustrien und Werften der Großstadt als seinen Dschungel betrachte. Vorgetragen wurde all das in Form ebenso poetischer wie direkter, ebenso bilderreicher wie drastischer Maximen, denen etwas Euphorisches, Überhebliches, Megalomanes eignete. Der Glaube an die eigene Sache und der Wille, sich zwischen alle Stühle zu setzen, sprachen aus allen Formulierungen:

I.

1 Beyond Action and Reaction we would establish ourselves.

[...]

3 We discharge ourselves on both sides.

4 We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause, which is neither side or both sides and ours.

[...]

8 We set Humour at Humour's throat.

Stir up Civil War among peaceful apes.

9 We only want Humour if it has fought like Tragedy.

10 We only want Tragedy if it can clench its sidemuscles like hands on it's belly, and bring to the surface a laugh like a bomb.⁷⁷

Der Vortizismus grenzte sich ab. Er grenzte sich ab von einer unmusikalischen, unkünstlerischen und unphilosophischen englischen Gesellschaft, er grenzte sich ab vom Wohlstand, vom Humor und von der Zivilisiertheit dieser Gesellschaft. Wenn der Kunst-Instinkt primitiv sei, so müsse der moderne Künstler dem gerecht werden und Fortschritt und Demokratie hinter sich lassen, so müssten Großstadt und Industrie ihm das werden, was Wildnis und Natur in früheren Zeiten dem Primitiven gewesen seien:

II.

1 We hear from America and the Continent all sorts of disagreeable things about England: "the unmusical, anti-artistic, unphilosophical country."

2 We quite agree.

[...]

7 The Art-instinct is permanently primitive.

8 In a chaos of imperfection, discord, etc., it finds the same stimulus as in Nature.

9 The artist of the modern movement is a savage (in no sense an "advanced," perfected, democratic, Futurist individual of Mr. Marinetti's limited imagination): this enormous, jangling, journalistic, fairy desert of modern life serves him as Nature did more technically primitive man.⁷⁸

In diesem Sinne sei die Verwerfung einer kosmopolitischen und ‚europäischen‘ Kunst, wie sie zu dieser Zeit Paris hervorbringe, weder patriotisch noch chauvinistisch. Kunst und ihre Formen wurden von den Vortizisten nicht nur zeit- sondern vor allem auch ortsgebunden verstanden. So erfordere die Besonderheit Frankreichs und der französischen Metropole ebenso eine Entsprechung in der Kunst wie die Englands und Londons. Eine englische Kunst müsse den charakterlichen und klimatischen Besonderheiten ihrer Heimat die entsprechende Form, den angemessenen Ausdruck verleihen:

⁷⁷ Wyndham Lewis, „Manifesto No. 2“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 1* (London, 1914), S. 30-31.

⁷⁸ Ebd., S. 32-33.

III.

[...]

6 The English Character is based on the Sea.

7 The particular qualities and characteristics that the sea always engenders in men are those that are, among the many diagnostics of our race, the most fundamentally English.

8 That unexpected universality as well, found in the completest English artists, is due to this.⁷⁹

Der Vortizismus, die Vortizisten und die vortizistische Kunst wollten den Anforderungen und den Bedingungen ihrer Umwelt Rechnung tragen. Wie der ‚Wilde‘ sich der Natur und dem Dschungel angepasst habe, so passe sich der Vortizist der Großstadt, den Industrien und ihren Stahltürmen an. Die Verwurzelung des Menschen und seiner Kultur in der Wirklichkeit und in der Stofflichkeit der Materie wurde im zweiten Manifest des Vortizismus vehement bejaht:

IV.

[...]

2 And we have implied what we believe should be the specific nature of the art destined to grow up in this country, and models of whose flue decorate the pages of this magazine.

3 It is not a question of the characterless material climate around us.

Were that so the complication of the Jungle, dramatic Tropic growth, the vastness of American trees, would not be for us.

4 But our industries, and the Will that determined, face to face with its needs, the direction of the modern world, has reared up steel trees where the green ones were lacking; has exploded in useful growths, and found wilder intricacies than those of Nature.⁸⁰

Wenn englische Künstler wie Chaucer oder Shakespeare diesen materiellen Anforderungen des Ortes und der Zeit gerecht geworden seien, hätten sie Meisterwerke der Literatur hervorgebracht, die denen eines Villon oder eines Montaigne gleichzusetzen seien. So erreiche Shakespeare eine Synthese aus Mystizismus, Wahn und Verfeinerung, aus Komischem und Tragischem, wie sie nur der Norden und in diesem Fall England hervorbringen könnten. Der Vortizismus wolle Vergleichbares, müsse dazu jedoch gänzlich andere materielle Voraussetzungen verarbeiten, müsse dazu eine Welt aus Industrien und Maschinen, aus Zügen und Dampfschiffen, aus gesellschaftlichen Disziplinierungen und mechanischen Erfindungen in künstlerische Formen fassen:

VI.

[...]

⁷⁹ Ebd., S. 34-35.

⁸⁰ Ebd., S. 36.

2 Machinery, trains, steam-ships, all that distinguishes externally our time, came far more from here than anywhere else.

3 In dress, manners, mechanical inventions, LIFE, that is, ENGLAND, has influenced Europe in the same way that France has in Art.

[...]

5 Machinery is the greatest Earth-medium: incidentally it sweeps away the doctrines of a narrow and pedantic Realism at one stroke.⁸¹

Eine Kunst, die England als Geburtsstätte der Industrialisierung und der Modernität gerecht werden wolle, müsse Härte und Nüchternheit, Rationalität und Klarheit verkörpern, müsse das Romantische und Sentimentale der ‚Lateiner‘ meiden. Ein erneuernder englischer Künstler müsse in dem Maße revolutionär sein, wie ein französischer oder italienischer traditionell:

VII.

[...]

3 They are the inventors of this bareness and hardness, and should be the great enemies of Romance.

[...]

6 It is only second-rate people in France or Italy who are thorough revolutionaries.

7 In England, on the other hand, there is no vulgarity in revolt.

8 Or, rather, there is no revolt, it is the normal state.⁸²

In Ton und Gehalt unterschied sich dieses Manifest ganz offensichtlich von „Vorticism“. Pounds „Vorticism“ beinhaltete noch Überlegungen zu Möglichkeit und Form einer wirkungsintensiven und zeitgemäßen Dichtung; im zweiten Manifest dagegen überwogen weltanschauliche Aspekte und Fragen der Lebensphilosophie. „Vorticism“ untersuchte dichtungstheoretische, fast möchte man sagen technische Details; im zweiten Manifest dagegen wurde der Vortizismus zu einer avantgardistischen Philosophie des Subjekts, zu einer offensiven, rebellischen Künstlerethik. Diese thematische Entwicklung ging in erster Linie auf Wyndham Lewis zurück – Lewis interpretierte Vortizismus als eine künstlerische Denkart, als eine aggressive und egoistische Einstellung zu den Gegebenheiten der Moderne und des Maschinenzeitalters. Durch Lewis verwandelte sich der Vortizismus in einen Kult der Härte und der Gewalt. Diese Entwicklung deutete sich in dem von ihm konzipierten zweiten Manifest bereits an, wurde in den philosophischen Passagen aus „Enemy of the Stars“ und in „Vortices and Notes“ jedoch wesentlich detaillierter, wesentlich schärfer und zugespitzter entwickelt.

⁸¹ Ebd., S. 39.

⁸² Ebd., S. 41-42.

Über egoistische Abhärtung – Lewis' Rhetorik der Eskalation

Seine im zweiten Manifest bereits präsente Philosophie des Subjekts veranschaulichte Lewis dichterisch prägnant in „Enemy of the Stars“. Das Stück wollte mehr als nur die Diktion und Syntax der Theatersprache modernisieren oder den geometrischen Facetten der vortizistischen Zeichnungen und Gemälde ein literarisches Äquivalent an die Seite stellen. Es wollte mehr als nur die Visionen der Manifeste versinnbildlichen oder anhand eines avancierten Formexperiments elaborieren. Denn neben all dem schlug es ganz konkret ein für Wyndham Lewis' gesamtes künstlerisches Schaffen und so auch für den Vortizismus charakteristisches Thema an – das Leitmotiv des Künstlers als Individualist und als Söldner, der im Kampf auf sich alleine gestellt sei und keine Bündnisse kenne. Wie Arghol sei er „hyper barbarous and ascetic“. „Enemy of the Stars“ dramatisierte in diesem Sinne das philosophische Hauptthema der von Lewis verfassten Manifeste, das hochmütige Einzelgängertum des Vortizisten und den von Lewis immer wieder dogmatisch geforderten Egoismus des Künstlers.

In dem Essay „The Physics of the Not-Self“, der einer revidierten, 1932 neu veröffentlichten Version von „Enemy of the Stars“ als Nachwort diente, gab Lewis dem Begriff des Selbsts eine spezielle und anfangs eher ungewohnte Bedeutung. Das Selbst wurde hier nicht definiert als das individuelle, sich aus sich selbst setzende Ego, sondern als die akkumulierten, gebündelten Auswirkungen und Effekte der Umwelt auf das Individuum, auf das Subjekt. Das Selbst wurde hier verstanden als die Summe der Not und Bedrängnis, die der Einzelne erleide durch das unüberlegte und unterschiedslose ‚Reiben‘ an seinen Nächsten, Freunden und Feinden, durch gesellschaftliche Auswüchse und Wucherungen.

Arghol unternimmt in „Enemy of the Stars“ einen Versuch, sich dieses Selbsts zu entledigen: „I have smashed it against me, but it still writhes, turbulent mess. I have shrunk it in frosty climates, but it has filtered inward through me, dispersed till my deepest solitude is impure.“⁸³ Als junger Kunststudent weist er seine Bücher, sein Leben und seine Begeisterung für die Kunst und seine Kaffeehausfreundschaften zurück, die ihm zusammengenommen als die Begleiter und Unterstützer seines negativen, parasitären Selbst erscheinen. Er will nur das eine – Reinigung und Läuterung: “‘I am Arghol.’ He repeated his name – like sinister word invented to launch a new Soap in gigantic advertisement – toilet-necessity, he, to scrub the soul.“⁸⁴

⁸³ Wyndham Lewis, „Enemy of the Stars“, in: Lewis 1914, S. 71.

⁸⁴ Ebd., S. 80.

Scheinbar gereinigt begibt er sich in die Einsamkeit, wo das Selbst, das er besiegt und endgültig zerstört zu haben glaubt, zurückkehrt – inkarniert in Hanp, dessen ständige Präsenz ihn unablässig mit seinem zurückgewiesenen Selbst konfrontiert und schließlich zu dessen Anerkennung nötigt. Zu Hanp sagt er: “You are an unclean little beast, crept gloomily out of my ego. You are the world, brother, with its family objections to me.”⁸⁵ Der mit Mord und Selbstmord endende Konflikt des Stücks scheint die Aussage zu illustrieren, dass das Ego und sein Selbst nicht getrennt werden können, dass sie aber ebenso wenig in Frieden zusammenleben können. Der Untergang des einen wird zum Untergang des anderen, das Schicksal des Menschen löst sich auf im ewigen Konflikt.

Das dialektische Verhältnis Arghols zu Hanp, die sich bekämpfen und dabei zugleich gegenseitig bedingen, sah Lewis überall gespiegelt, in der Natur genauso wie in der Kunst, im Leben genauso wie in der Theorie. Die Traumsequenz aus „Enemy of the Stars“ gibt einen Hinweis auf die philosophische Verankerung dieser Lebens- und Weltanschauung. Unter den Gegenständen im Zimmer nimmt Arghol u. a. Max Stirners *Das Einzige und sein Eigenthum* wahr, ins Englische übersetzt unter dem Titel *The Ego and His Own*.

In diesem Buch definierte der Bayreuther Philosoph eine radikale und ständig im Widerstreit mit ihrer Umwelt stehende Form des Egoismus. Stirner zufolge entwerfe der Einzige sich ganz aus sich selbst und schafft sich in diesem Sinne zu einer totalen, unabhängigen Entität. Alles, was diese Unabhängigkeit des Einzigen bedrohen könnte, Religion, Nationalismus, Liebe, usw. – müsse zurückgewiesen oder unterworfen werden. In der englischen Übersetzung heißt es bei Stirner: “Where the world comes in my way – and it comes in my way everywhere – I consume it to quiet the hunger of my egoism.”⁸⁶ Nur der Einzige und sein Egoismus seien von Bedeutung. In seinem gottgleichen Solipsismus genüge er ganz sich selbst, sei er sich selbst das höchste: “I am I,”⁸⁷ und “I am the Unique.”⁸⁸ Diese radikale Selbstbezogenheit befreie den Einzigen von allen äußeren Belangen. Gleichzeitig formulierte Stirner aber auch:

My zeal need not on that account be slacker than the most fanatical but at the same time I remain toward it frostily cold, unbelieving, and its most irreconcilable enemy; I remain its *judge*, because I am its owner.⁸⁹

⁸⁵ Ebd., S. 73.

⁸⁶ Max Stirner, *The Ego and his Own*. Translation S. T. Byington (New York, ohne Datum), S. 312.

⁸⁷ Ebd., S. 151.

⁸⁸ Ebd., S. 160.

⁸⁹ Ebd., S. 64.

Der Denker, der in seinem Eifer und in seiner Radikalität einem religiösen Fanatiker gleicht und dann selbst diesen Eifer kalten, ja verachtenden Blicks von sich weist, ist eine Figur, die Lewis in Arghol zu verkörpern versuchte und die für ihn selbst unendliche Anziehungskraft besaß. Sie wurde Vorbild und Inbegriff seiner Konzeption des Vortizisten. “We will go along a bit of road together, till perhaps you turn your back on me because I laugh in your face”⁹⁰ – dieser Satz stammt nicht aus „Enemy of the Stars“, sondern aus „The Ego and his Own“, könnte jedoch genauso gut von Arghol oder Hanp gesagt worden sein.

In seinen „Vortices and Notes“ griff Lewis das Konzept des Selbsts wieder auf, um es dort, zusammen mit ‚Welt‘ und ‚Natur‘, unter den Begriff des Lebens zu subsumieren und zum Gegenstand unausgesetzter Polemik zu machen. So heißt es dort:

‘Life’ is a hospital for the weak and incompetent.

‘Life’ is a retreat of the defeated.

It is very salubrious – The cooking is good –

Amusements are provided.⁹¹

Diese Polemik richtete sich gegen Künstler, die das Leben und die Natur ‚detailgetreu‘ abzubilden versuchten und vollständig in einer Ästhetik der Repräsentation und der Imitation aufgingen.

In the same way, Nature is a blessed retreat, in art for those artists whose imagination is mean and feeble, whose vocation and instinct are unrobust. When they find themselves in front of Infinite Nature with their little paint box, they squint their eyes at her professionally, and coo with lazy contentment and excitement to just so much effort as is hygienic and desirable. She does their thinking and seeing for them. Of course, when they commence painting, technical difficulties come along, they sweat a bit, and anxiety settles down on them. But then they regard themselves as martyrs and heroes. They are lusty workmen, grappling with the difficulties of their trade.⁹²

Der konventionelle, realistisch bzw. naturalistisch arbeitende Künstler, der Landschaften, Stilleben und Akte reproduziere, falle genauso unter dieses Diktum wie der Futurist, der die Rückverwandlung der Kunst in Leben betreibe. In Richtung der Futuristen heißt es: “The Futurist statue will move: then it will live a little, but any idiot can do better than that with his good wife, round the corner. Nature’s definitely ahead of us in contrivances of that sort.”⁹³ In

⁹⁰ Ebd., S. 30

⁹¹ Wyndham Lewis, „Life is the important thing!“, in: Lewis 1914, S.130.

⁹² Ebd., S. 130.

⁹³ Wyndham Lewis, „Futurism, Magic and Life“, in: Lewis 1914, S. 135.

seiner aphoristischen, ein wenig an Stirner erinnernden Diktion bekräftigte Lewis: “The Vorticist does not suck up to Life. He lets Life know its place in a Vorticist Universe!”⁹⁴ Der Vortizist müsse das Leben als sein Bordell betrachten, sich dort also ausleben und abreagieren. So könne er sich rein halten für das, was wichtiger, höher, intensiver sei als das Leben, nämlich die Kunst. Die Kunst werde zum Widerpart des Lebens, sie schaffe eigene Räume, in denen die Kategorien und Differenzierungen des Lebens nicht mehr gälten. Selbst zeitliche Dimensionen lösten sich in ihr auf: “Life is the Past and the Future, the Present is Art. [...] There is no Present – there is Past and Future, and there is Art.”⁹⁵

Im Namen der Kunst müsse der Künstler das Leben und die Gesellschaft zurückweisen. Denn in der Gesellschaft würde das Individuum weich, formbar und nachgiebig: „promiscuity is normal.“⁹⁶ Der Künstler müsse einen Prozess egoistischer Abhärtung durchlaufen, bevor er eine von Lewis bewunderte, harte ‚outside art‘ hervorbringen könne. Als gutes Beispiel für eine solche Kunst betrachtete Lewis die Ausstellung deutscher Holzschnitte in der Twenty One Gallery. In den harten, klargeschnittenen Umrissen, in der elementaren, monochromen Anlage ihrer Formen erkannte Lewis eine künstlerische Disposition, die der vortizistischen entsprach. Diese Holzschnitte seien grob, unmittelbar und ‚brutal‘.

Lewis empfand diese Unmittelbarkeit als ‚afrikanisch‘.⁹⁷ Denn beide Kunstformen – sowohl afrikanische Plastik als auch deutscher Holzschnitt – offenbarten durch ihre Direktheit und Härte die Individualität, die Besonderheit eines Künstlertums, das sich aus Angst vor der Auflösung in der Unbestimmtheit des Raums auf sich selbst zurückziehe. Diese Angst stelle eine anthropologische Grundbedingung, ein Existenzial des vorzivilisatorischen bzw. des afrikanischen Menschen dar, und sie komprimiere die schöpferische Persönlichkeit zu einem “bullet like lump”, einem gewehrkgelartigen Packen oder Bündel. Der so entstandene Künstlertypus sei in seinen Gefühlen rein und unzweideutig, seine Kunst sei hart, dicht und angefüllt mit gestauter Energie. Lewis setzte diesen Prozess der Kompression und der künstlerischen Sublimation gleich mit der egoistischen Abhärtung, mit der Absage des Vortizisten an die aufweichenden, durchsetzenden Effekte und Konsequenzen des Lebens. In

⁹⁴ Wyndham Lewis, „Our Vortex“, in: Lewis 1914, S. 148.

⁹⁵ Wyndham Lewis, „The New Ego“, in: Lewis 1914, S.141.

⁹⁶ Wyndham Lewis, „Note [on some German Woodcuts at the Twenty-One Gallery]“, in: Lewis 1914, S.136.

⁹⁷ Auf Seite 136 heißt es: “This art is African, in that it is sturdy, cutting through every time to the monotonous wall of space, and intense yet hale: permeated by Eternity, an atmosphere in which only the black core of Life rises and is silhouetted. The black, nervous fluid of existence flows and forms into hard, stagnant masses in this white luminous body. Or it is like a vivid sea pierced by rocks, on to the surface of which boned shapes rise and bask blackly.” [Wyndham Lewis, „Note [on some German Woodcuts at the Twenty-One Gallery]“, in: Lewis 1914, S.136].

Lewis' Vortex trafen sich Primitivismus und Modernismus, Barbarentum und Kunst. Seine Zurückweisung und Verspottung des Lebens gingen einher mit Härte, Energie und Gewalt:

Our Vortex is fed up with your dispersals, reasonable chicken-men.

Our Vortex is proud of its polished sides.

Our Vortex will not hear of anything but its disastrous polished dance.⁹⁸

Der neue Künstler folge anderen Regeln, gehorche seinen eigenen Gesetzen. Er lasse wissenschaftliche und akademische Traditionen hinter sich, er schaffe sich Inseln des Aberglaubens und der Inspiration jenseits des westlichen Fortschrittsglaubens:

A certain position of the eyes, their fires crossing; black (as a sort of red) as sinister; white the mourning colour of China; white flowers, in the West, signifying death – white the radium among colours, and the colour that comes from farthest off; 13, a terrible number: such are more important discoveries than gravitation.⁹⁹

Der neue Künstler erarbeite sich eine Sensibilität für Fragen des Volumens, der Farben und des Arrangements, für den Klang der Bilder und für das Leben des Kunstwerks. Darin ähnele er einem Geomanten, Astrologen oder Schamanen. Wie sie folge er seinen Eingebungen, eigne er sich ein Gefühl für die Eigengesetzlichkeit seiner Kunst an. Dementsprechend sei der neue Künstler kein Selbstdarsteller. Sein Ziel sei es, vollständig in seiner Kunst aufzugehen und sich als Mittler größerer Zusammenhänge zu begreifen. Darin folge er den Gegebenheiten des gerade anbrechenden Zeitalters.

According to the most approved contemporary methods in boxing, two men burrow into each other, and after an infinitude of little intimate pommels, one collapses.

In the old style, two distinct, heroic figures were confronted, and one ninepin tried to knock the other ninepin over.

We all to-day (possibly with a coldness reminiscent of the insect-world) are in each other's vitals – overlap, intersect, and are Siamese to any extent.¹⁰⁰

Aus diesem Bewusstsein einer Überschneidung mit anderen müsse, Lewis zufolge, der moderne Künstler dem Humanismus und Individualismus vergangener Generationen eine Absage erteilen. Im modernen Zeitalter sei die Promiskuität der Normalfall, würden Gefühle wie Liebe, Hass oder Freundschaft ersetzt durch Logik, Abgeklärtheit und Realismus:

⁹⁸ Wyndham Lewis, „Our Vortex“, in: Lewis 1914, S. 147.

⁹⁹ Wyndham Lewis, „Feng Shui“, in: Lewis 1914, S. 138.

¹⁰⁰ Wyndham Lewis, „The New Egos“, in: Lewis 1914, S. 141.

The human form still runs, like a wave, through the texture or body of existence, and therefore of art.

But just as the old form of egotism is no longer fit for such conditions as now prevail, so the isolated human figure of most ancient Art is an anachronism.

THE ACTUAL HUMAN BODY BECOMES OF LESS IMPORTANCE EVERY DAY.¹⁰¹

Der moderne Künstler müsse dieser Entwicklung Rechnung tragen. Das Instinktive, Uniforme, Animalische werde sich in der Moderne durchsetzen gegen das Subjektive, das Individuelle. Diese Bewegung innerhalb der Gesellschaft werde sich fortsetzen in der Kunst: Nicht mehr das Pathetische und Erhabene werde im Mittelpunkt stehen, sondern das Massenhafte, das Einfache, das Vulgäre, das Hässliche. Die Kunst der Moderne müsse daraus Kapital schlagen. Noch wenige Jahre vor der Geburt des Vortizismus sei diese Ausschachtung des Trivialen noch nicht einmal denkbar gewesen:

When an ugly or uncomely person appeared on the horizon of their daily promenade, Ingres' careful wife would raise her shawl protectingly, and he would be spared a sight that would have offended him.

To-day the Artist's attention would be drawn, on the contrary, to anything particularly hideous or banal, as a thing not to be missed.¹⁰²

Der moderne Künstler thematisiere im Gegensatz zu seinen Vorgängern an seiner Umgebung auch das Niedrige, das Geistlose, das Alltägliche, das Verwahrloste. Er wolle das Nebeneinander von selten und billig, fein und arm, hässlich und schön. Er bediene sich am Grotesken und Absurden der Moderne und mache es zum Gegenstand seiner Satire, seiner Parodie. So erobere er mit den Mitteln seiner Kunst gerade die Randerscheinungen des Alltags, also das scheinbar Antikünstlerische:

Every one admits that the interior of an A.B.C. shop is not as fine as the interior or some building conceived by a great artist.

Yet it would probably inspire an artist to-day better than the more perfect building.

With its trivial ornamentation, mirrors, cheap marble tables, silly spacing, etc. it nevertheless suggests a thousand great possibilities for the painter.¹⁰³

Lewis machte aus dem Vortizismus eine Lebensphilosophie und Künstlerethik, die sich aus düsterem Pessimismus speiste. Auf die Unmöglichkeit der Erfüllung und des Glücks antwortet Lewis' Vortizist mit Kompromisslosigkeit und Bereitschaft zur Selbstzerstörung.

¹⁰¹ Ebd., S. 141

¹⁰² Wyndham Lewis, „The Exploitation of Vulgarität“, in: Lewis 1914, S. 145.

¹⁰³ Wyndham Lewis, „The Improvement of Life“, in: Lewis 1914, S. 146.

Auf gesellschaftliche Isolation und Aussichtslosigkeit der Anerkennung antwortet er mit einem Kult der Aggression und der Männlichkeit, der Arroganz und des Einzelgängertums. Der Vortizist akzeptiert sein Schicksal, aber er gibt nicht auf. Er resigniert nicht, er macht weiter. Auf Tragik antwortet er mit Humor, auf Isolation mit Rebellion. Am Ende steht für Lewis nicht der von Schopenhauer vorgeschlagene Rückzug in die Kunst, die Absage an den Willen zum Leben, sondern Nietzsches *amor fati*, die totale Bejahung, die rückhaltlose Affirmation der eigenen Verfasstheit.

In der Genealogie der Moral unterscheidet Nietzsche die Ritter- von der Priesterkaste und dementsprechend die Herren- von der Sklavenmoral.¹⁰⁴ Die Einen sind souverän und frei von Angst, sie leben die Gegenwart und den Moment, sie suchen und finden Erfüllung. Die Anderen sind Gefangene ihrer eigenen Angst und Schwäche, sie hoffen auf die Zukunft und suchen Trost in Metaphysik, Religion und Utopie. Der Vortizist, so wie Lewis ihn sah, ist der Ritterkaste zuzuordnen. Er verachtet das Leben und die Realität, er begegnet Vorstellungen der Harmonie und des einfachen Glücks mit souveräner Verachtung. Der Vortizist ist ein Gegenentwurf zum überfeinerten, verzärtelten, dekadenten Intellektuellen, er überwindet sich selbst, durch seine Kunst schafft er sich neu. Er zieht sich nicht wie Des Esseintes oder der Künstler nach Mallarmé¹⁰⁵ in die Simulation, in die Traumwelt des Stubengelehrten, in den Elfenbeinturm zurück.

Der Vortizist sollte Lewis zufolge ein englischer, nordischer Typus sein. Dahinter steckte das Ideal eines Menschen und Künstlers, der unsozial, allein und selbstsüchtig sein konnte, dabei aber nicht kalt, feige oder schwach. Lewis' Auslegung dieser Ideale gerät in Kunst und Leben ein wenig zu oberflächlich. Die Stärke und Festigkeit, die er forderte, musste jedenfalls für Umwelt und Publikum immer sichtbar sein. Sie musste präsentiert, ja

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche, „Gut und Böse“, „Gut und Schlecht“ in: *Zur Genealogie der Moral* (München, 1988), S. 257 ff.

¹⁰⁵ Stéphane Mallarmé bringt diesen isolationistischen und elitären Standpunkt am nachhaltigsten in „Hérésies Artistiques. L'Art pour tous“ zum Ausdruck: « L'heure qui sonne est sérieuse: l'éducation se fait dans le peuple, de grandes doctrines vont se répandre. Faites que s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bon, non celle de l'art, et que vos efforts n'aboutissent pas – comme ils n'y ont pas tendu, je l'espère – à cette chose, grotesque si elle n'était triste pour l'artiste de race, le poète ouvrier. Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter. Ô poètes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux. » [Stéphane Mallarmé, „Hérésies Artistiques. L'Art pour tous“, in: *Kritische Schriften. Französisch und deutsch. Herausgegeben von Bettina Rommel* (Gerlingen, 1998), S. 28]. Diese Forderungen Mallarmés nach einem neuen Stolz, einem neuen Hochmut unter den Dichtern, nach Verachtung der Massen und der Unterhaltungsliteratur ist *L'art pour l'art* reinsten Wassers. Auch wenn der Vortizist nach Wyndham Lewis offener in die Welt blickt und auch das Triviale, das Alltägliche zu schätzen weiß, so trägt er doch ein wenig von dem Elitedenken Mallarmés in sich. Sein Zorn trifft jedoch nicht die breiten Massen, sondern seine Konkurrenten, die Kulturträger des Viktorianismus.

regelrecht zur Schau gestellt werden, so wie bei Baudelaire noch die Unberührbarkeit des Dandys.

Ein Kurzmanifest –Vortex Gaudier-Brzeska

Einen interessanten, leider nicht weiter entwickelten Blickwinkel auf den Vortizismus bietet neben den Manifesten und Essays Ezra Pounds und Wyndham Lewis' insbesondere „Vortex Gaudier-Brzeska“, das erste Kurzmanifest des französischen Bildhauers, an. In „Vortex Gaudier-Brzeska“ erfährt das Konzept des Vortex eine Ausdifferenzierung und Erweiterung seines historischen Bezugsrahmens. Denn nach Einschätzung Gaudier-Brzeskas entstehe der Vortex nicht nur in der Kunst der Moderne, sondern in den Hochphasen aller Zeiten und aller Kulturen. Eröffnet wird das Manifest mit einer metaphysisch und ein wenig kryptisch anmutenden Überlegung zum Wesen der Skulptur:

Sculptural energy is the mountain.

Sculptural feeling is the appreciation of masses in relation.

Sculptural ability is the defining of these masses in planes.¹⁰⁶

Gaudier-Brzeska interpretierte bildende Kunst im allgemeinen und Skulptur im besonderen als die Kristallisation oder Ausformung kreativer Energien in den Werken eines Malers oder Bildhauers. „THE PLASTIC SOUL IS INTENSITY OF LIFE BURSTING THE PLANE.“ Im Rückgriff auf typisch vortizistische Metaphern und Schlagworte (wie ‘bursting’ oder ‘intensity’) definierte er den Vortex als die höchste gestalterische Kraft, die konzentrierteste Essenz, den prägnantesten Ausdruck einer jeweiligen Zivilisation, eines jeweiligen Kulturkreises. Die kreative Energie des Vortex beginne demnach mit einer Sphäre: ‘The sphere is thrown through space, it is the soul and object of the vortex.’ Die verschiedenen Kulturen formten diese Sphäre dann zu unterschiedlichen, je eigenen Vortices. Gaudier-Brzeska unterschied u. a. den paleolitischen Vortex der Vorzeit, den hamitischen Vortex Ägyptens, den semitischen Vortex, den chinesischen Vortex der Shang- und Chou-Dynastien, den Vortex Mittel- und Südamerikas, Mexikos und Yukatans, den Vortex Afrikas und der ozeanischen Inseln, den Vortex der Renaissance, des Quattro e Cinquecento sowie den Vortex der Moderne und insbesondere der Vortizisten selbst. Somit stellte er die Vortizisten ans Ende einer immer wieder unterbrochenen und immer wieder zu neuer Blüte treibenden

¹⁰⁶ Henri Gaudier-Brzeska, „Vortex Gaudier-Brzeska“, in: Lewis 1914, S. 155.

Entwicklung, in der künstlerische Meisterschaft gleichbedeutend sei mit der Mobilisierung höchster Energie und Intensität:

And WE the moderns: Epstein, Brancusi, Archipenko, Dunikowski, Modigliani, and myself, through the incessant struggle in the complex city, have likewise to spend much energy.

The knowledge of our civilisation embraces the world, we have mastered the elements.

We have been influenced by what we like the most, each according to his own individuality, we have crystallized the sphere into the cube, we have made a combination of all the possible shaped masses – concentrating them to express our abstract thoughts of conscious superiority.

Will and consciousness are our
VORTEX.¹⁰⁷

Gaudier-Brzeska entfaltete hier, in poetischen und suggestiven Wendungen, offensichtlich eine kleine Geschichtsphilosophie, die Vortizismus nicht auf Moderne und Industriezeitalter beschränkte, sondern auf den Lauf der Weltgeschichte projizierte. Dabei entstünden Vortices immer wieder und an ganz unterschiedlichen Orten, in den Hochphasen einer jeweiligen Kultur, in der Blütezeit eines bestimmten künstlerischen Stils. Gaudier-Brzeska wich mit dieser Sichtweise signifikant von Pound ab, denn Vortizismus war für ihn mehr als eine eindeutig definierbare Anzahl von Regeln zur Kunst. Er wich ebenso eindeutig von Lewis ab, denn Vortizismus war für ihn nicht auf die Mitglieder des Rebel Art Centres, auf die kleine avantgardistische Elite im Zentrum Londons zu begrenzen. Vortizismus entfalte sich auf künstlerischen Höhepunkten der Weltgeschichte, in den intensivsten Phasen einer jeden Kultur.

Aftermath – BLAST im Pressespiegel

Die Reaktionen auf die BLAST-Manifeste und die in ihnen geäußerten Gedanken, Inspirationen und Geistesblitze verrieten eine gewisse Hilflosigkeit. Was war mit diesem Machwerk anzufangen? Was wollte eigentlich die Gruppe um Lewis, Pound und Gaudier-Brzeska? Künstler, Kritiker und Publikum hatten nur selten die Begriffe oder Kategorien parat, die der Vortizismus verlangte. Welche Sprache, welches Reden über Kunst war hier angemessen? Das Erscheinungsbild der Zeitschrift überforderte selbst Kritiker mit Avantgarde-Erfahrung. Farbe, Layout und Typographie gehörten nach Meinung der meisten

¹⁰⁷ Ebd., S. 158.

eher in die Bereiche der Penny Press und der Plakatwerbung, nicht aber in die der Kunst. Ein Rezensent schrieb: “The chill flannelette pink cover recalls the catalogue of some cheap East-end draper [...]”¹⁰⁸

Die Kritik zeigte zum einen an, wie perplex die Kunstwelt auf BLAST reagierte und wie erfolgreich man den Stereotyp der seriösen und ambitionierten Kunstzeitschrift hinter sich gelassen hatte. Zum anderen aber belegt sie, dass die Programmatik, das durchaus anspruchsvolle Gedankengut der Vortizisten von Kritikern nicht verstanden oder als solches überhaupt nicht wahrgenommen wurde. Der Gehalt der vortizistischen Manifeste belief sich auf weit mehr als ein paar Witze, Slogans, Polemiken und Satiren, aber gerade das konnten oder wollen die Rezensenten – abgelenkt durch die Form und vom Inhalt überfordert – nicht wahrnehmen.

So antworteten zeitgenössische Feuilletonisten mit Missverständnissen, Fehldeutungen oder Verrissen. Hatte ihnen der italienische Futurismus bisher als Zielscheibe ihres Spotts gedient, wurde er nun zum Maßstab in der Beurteilung des Vortizismus. Die *Pall Mall Gazette* erklärte am ersten Juli 1914: “There is nothing in Blast but various kinds of silliness [...] The descent from Futurism to Vorticims has obviously thinned the blood, and the writers have far less ‘snap’ than their master.”¹⁰⁹ Die *New York Times* nannte BLAST eine “reductio ad absurdum of mad modernity” und “merely a rather dull imitation of Signor Marinetti and his Futurists.”¹¹⁰ Stephen Phillip’s *Poetry Review* urteilte die Vortizisten als “desperate iconoclasts infected by Milan”¹¹¹ ab. Die *Morning Post* sah in BLAST nur “irrepressible imbecility which is not easily distinguishable from the words and works of Marinetti’s disciples.”¹¹² J. C. Squire – im *New Statesman* unter dem Pseudonym Solomon Eagle schreibend – nannte das Projekt BLAST ebenfalls ‘futuristisch’ und bestritt der Künstlergruppe darüber hinaus jegliche künstlerische Eigenständigkeit:

We haven’t a movement here, not even a mistaken one; all we have is a heterogeneous mob suffering from juvenile decay tottering along (accompanied by the absent-minded Mr. Hueffer in a tailcoat) in reach-me-down fancy-dress uniforms (some of them extremely old-fashioned), trying to discover as they go what their common destination is to be.¹¹³

¹⁰⁸ *Pall Mall Gazette*, *Blast* (1 July 1914), zitiert nach William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*. (Manchester, 1972), S. 193.

¹⁰⁹ Ebd., S. 193.

¹¹⁰ „Vorticism the Latest Cult of Rebel Artists“, in: *New York Times* (9 August 1914), Sektion 5, S. 10.

¹¹¹ Stephen Phillips, „Views and Reviews“, in: *Poetry Review* V (July 1914), S. 48.

¹¹² *Morning Post*, zitiert nach Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex*. No. 2 (London, 1915), S. 104.

¹¹³ Solomon Eagle [J. C. Squire], „Books in General“, in: *New Statesman* III (4 Juli 1914), S. 406.

Selbst die mit dem Vortizismus sympathisierenden Kritiker schienen nicht in der Lage, sich die Programmatik des Rebellen interpretativ anzueignen und so einer umfassenden Würdigung zuzuführen. Allzu uneinheitlich, allzu widersprüchlich musste BLAST auf sie gewirkt haben, als dass sie das Magazin in all seinen Absichten und Implikationen ohne weiteres hätten erfassen können. So beobachtete P. G. Konody “a strange mixture of seriousness and facetiousness, common sense and absurdity.” Weiter hieß es: “[BLAST] reads like the production of naughty boys who are impelled by love of mischief.”¹¹⁴ Aber war BLAST nicht doch mehr als das? Eunice Tietjens nannte das Experiment der Vortizisten im *Little Review* “a street urchin with his tongue in his cheek, crying in an infinitely wise treble that the world is an exciting place after all.”¹¹⁵ Was begriff diese Aussage von den Ideen und künstlerischen Impulsen des Vortizismus, von der Komplexität beispielsweise der „Vortices and Notes“?

R. A. Scott-James versuchte im *New Weekly*, sich und seinen Lesern die im Grunde völlig paradoxe Geisteshaltung der Vortizisten anhand eines Bildes zu erschließen: “What is really new about the Vorticists, is that whilst they expect you to take them seriously, they engage in propagandism with the combined earnestness and lightheartedness of sportsmen.”¹¹⁶ Dieser Vergleich war nicht ganz unzutreffend. Zwar bevorzugten die Vortizisten selbst die aggressiveren Analogien des Barbaren und des Söldners, doch meinten sie letztlich etwas sehr Ähnliches. Denn beide, der Vortizist und der Sportler, verbanden in ihrem Tun Spiel und Ernst, Improvisation und Ordnung, Lust und Disziplin, Inspiration und Professionalität. Dementsprechend war BLAST auch, aber eben nicht nur der Entwurf einiger “naughty boys who are impelled by love of mischief”.

Dass die Inhalte der Programmatiken und Manifeste des Vortizismus ihren Autoren wichtig waren und dass sie BLAST auch auf theoretischer Ebene verstanden wissen wollten, bewies u. a. eine Aussage Ezra Pounds über die Bedeutung der Typographie und des Layouts der Zeitschrift: “The large type and the flaring cover are merely bright plumage. They are the gay petals which allure [...]”¹¹⁷ Das Äußere der Zeitschrift war also kein Selbstzweck. Es sollte das Interesse des Betrachters anregen, dann aber den Blick auf die Manifeste und ihre Forderungen freigeben. Der erste Teil dieser Strategie funktionierte offensichtlich: “[BLAST’s] portentous dimensions and violent tint did more than would a score of

¹¹⁴ P. G. Konody, „Art and Artists: “BLAST” “ , in: *Observer* (5 July 1914).

¹¹⁵ Eunice Tietjens, „Blast“, in: *Little Review I* (Sept. 1914), S. 33-34.

¹¹⁶ R.A. Scott-James, „Blast“, in: *New Weekly II* (4 July 1914), S. 88.

¹¹⁷ Ezra Pound, in: Pound 1970, S. 103.

exhibitions to make the public feel something was happening.”¹¹⁸ Die Vortizisten waren also durchaus stolz auf das experimentelle, plastische Layout ihrer Zeitschrift, doch legten sie noch größeres Gewicht auf ihre Konzepte und Ideen, auf das Theoretische, das Philosophische. So sollte Lewis später über BLAST sagen: “When you have removed all that is necessarily *strident*, much sound art-doctrine is to be found in this puce monster.”¹¹⁹

Ford Madox Ford appellierte an die Offenheit und Experimentierfreudigkeit seiner Leser. BLAST sei als ein Abenteuer, eine künstlerische Entdeckungsreise jenseits des bereits Erschlossenen, jenseits des Konventionellen und Verbrauchten zu betrachten:

BLAST is an adventure, an exploration [...] and to refuse to consider where it may possibly get to is to say: “What fine fellows those yachtsmen, lounging on the pier, are in comparison with the dirty-looking chaps whose ship is visible on the horizon, bound for the North-West Passage.”¹²⁰

Ford erkannte als einer der wenigen, wie ambitioniert, wie innovativ das Projekt der Vortizisten wirklich war. Niemand sonst versuche, den Charakter und das Gepräge der modernen Zeit so gründlich und durchdringend zu ermitteln wie die Vortizisten:

Nowadays, ten times a day we are whirled at incredible speeds through gloom, amidst clamours. And the business of the young artist to-day is to render those glooms, those clamours, those iron-boxes, those explosions, those voices from the metal horns of talking-machines and hooters. Upon this task the Vorticists have set out, quite tentatively.¹²¹

Ford betonte demnach nicht das Gewalttätige und Zerstörerische, das zweifellos in der Rhetorik der Vortizisten auch präsent war, sondern das Probierende und Experimentelle, das Innovative und Inspirierende. Das Ineinander von Ernst und Leichtigkeit, Professionalität und Spiel, das schon Scott-James an den Vortizisten faszinierte, stand auch für Ford im Vordergrund. Ford und Scott-James versuchten in ihren Rezensionen, dem vortizistischen Bildersturm das ‚Giftige‘ zu nehmen und BLAST so einer breiteren Öffentlichkeit zu erschließen. Dabei klammerten sie jedoch wichtige Aspekte des Vortizismus aus, mieden sie eine tiefergehende inhaltliche Aufarbeitung. Beide Rezensenten wollten Werbung machen für den Vortizismus, doch taten sie der Künstlergruppe damit wirklich einen Gefallen? Wenn sie die teils polemischen, teils antidemokratischen Forderungen der Vortizisten aus Gründen des

¹¹⁸ Wyndham Lewis, *Rude Assignment. A Narrative of my Career Up-To-Date* (London, 1950), S. 128-129.

¹¹⁹ Ezra Pound, „Letter to Lord Carlow“, zitiert nach Charles Norman, *Ezra Pound. A Biography* (London, 1969), S. 150.

¹²⁰ Ford Madox Ford, „On a Notice of “Blast”“, in: *Outlook XXXVI (31 July)*, S. 143-144.

¹²¹ Ebd., S. 144.

Takts und des guten Tons aussparten, könnte leicht der Eindruck entstehen, sie hätten BLAST nicht ernstgenommen.

Tiefer in die Materie drang Richard Aldington vor, der BLAST für den *Egoist* rezensierte. Über das Eröffnungsmanifest schrieb er: “[...] the distressing and cow-like qualities of the nation are successfully blasted, and the admirable, unique and dominating characteristics piously blessed”. Daneben begrüßte er den Versuch der Vortizisten, die englische Kunst zu erneuern und auf den Stand der amerikanischen bzw. der kontinentaleuropäischen Debatte zu heben. Sein Lob galt an dieser Stelle insbesondere dem von Wyndham Lewis in „Enemy of the Stars“ und den „Vortices and Notes“ entwickelten Prosastil: “This hard, telegraphic sort of writing expresses pretty well one side of our modern life”. Über das wohl ambitionierteste Kunstprojekt, das Wyndham Lewis jemals in Angriff genommen hat, hieß es: “I do perceive a strong, unique personality in Mr. Lewis’ ‘Enemy of the Stars’; I do receive all manner of peculiar and intense emotions from it.” Aldington überschüttete die Vortizisten regelrecht mit Lob. So sei Gaudier-Brzeska “perhaps the most promising artist we have“, so hätten auch die Maler der Bewegung Einmaliges erreicht: “These Vorticist painters have created something like a new form of art.” Wie die Vortizisten war er überzeugt davon, dass diese neue Kunst wichtige Impulse für die englische Gesellschaft bereit halte und aufräume mit den konservativen und erschöpften Formen des Establishments: “Vorticism is the death of necrology in art.”¹²² Schon in seinem Essay „Anti-Helenism“ katalogisierte Aldington die Tendenzen und Strömungen, die für die englische Avantgarde zentral seien:

The art of this age is tired, like that of the Byzantines, who invented conventions to excuse themselves for not attempting to emulate the art of their ancestors ; or it is wild and savage, like the art of the South Sea Islanders and of the makers of totem poles ; or it is agitated and nervous, as no other age has been, and the result is the work of M. Picasso or Mr. Wadsworth, which may intrigue our eyesight but does not illuminate our intelligence.¹²³

Dabei grenzte er sich von den Vortizisten insoweit ab, als dass er selbst das ‚hellenische Ideal‘ bevorzuge und sich in der winkligen und reduzierten Welt der modernen Kunst nicht restlos zu Hause fühlen könne. Interessanterweise griff Aldington in diesem Essay einen Gedanken Hulmes auf aus dessen „Modern Art and Philosophy“. Hulme witterte in den geometrischen Formen der modernen Kunst, in ihrer Strenge, ihrem Ernst, ihrer Askese

¹²² Richard Aldington, „Blast“, in: *The Egoist I* (15. Jan. 1914), S. 272-273.

¹²³ Richard Aldington, „Anti-Helenism“, in: *The Egoist I* (1 Jan. 1914), S. 35.

Anklänge einer neuen Innerlichkeit und Spiritualität In diesem Sinne äußerte sich auch Aldington:

It seems to me that the profound intellectuality, the love of the abstract design, of abstract colour, the serious revolt against the Renaissance and all sensuousness – all of which I agree is perfectly and truthfully English – give to this movement something I can only call religious.¹²⁴

Sieht man die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik im Ganzen, so fällt auf, dass diese erste Rezeption über Rudimentäres nicht hinauskam, dass die Programmatik des Vortizismus in den Feuilletons nur sehr grob, sehr verkürzt diskutiert wurde. Wenn überhaupt, möchte man hinzufügen. Sowohl diejenigen, die BLAST ‚verrissen‘, als auch diejenigen, die das Magazin verteidigten, waren nicht in der Lage, in den Manifesten und Essays mehr zu sehen als teils polemische, teils paradox-humorvolle Kampfschriften. Dabei waren sie doch weit mehr als das.

Es scheint so, als setzten diese Texte dem Leser einen gewissen Widerstand entgegen, den er erst überwinden muss. Kommt er über diesen Widerstand nicht hinaus, wird er die Manifeste des Vortizismus entweder als leere Propaganda und Provokation abtun oder sie wie Christopher Adams als verstiegen, indirekt, kryptisch und metaphorisch bezeichnen:

Generally speaking, it is easier to gain a sense of Vorticist aesthetics by looking at the movement's works than by examining its written statements, for in contrast to the clarity of Futurist manifestos those of Vorticism are far more oblique, cryptic and metaphorical.¹²⁵

Ich bin geneigt, diese Argumentation auf den Kopf zu stellen und das Metaphorische der vortizistischen Programmatiken und Manifeste nicht als Schwäche, sondern als Stärke dieser Schriften, als ihren Mehrwert auszulegen. Die Manifeste des Vortizismus verfügen über einen Anspruch, den nur zu schätzen weiß, wer sich für den Einsatz philosophischer Begrifflichkeit begeistern kann. Wer sich diese Dimension erarbeitet, wird belohnt: Die Manifeste der Vortizisten verfügen über eine literarische Qualität, einen Bedeutungsüberschuss, der dem Leser auch heute noch einiges vermitteln kann.

¹²⁴ Richard Aldington, „Blast“, in: *The Egoist I* (15. Jan. 1914), S. 272-273.

¹²⁵ Christopher Adams, „Futurism and the British Avantgarde“, in: Jonathan Black /Christopher Adams/Michael J. K. Walsh/Jonathan Wood (Hg.). *BLASTING THE FUTURE. Vorticism in Britain 1910-1920* (London, 2004), S. 14.

Nach dem Realitätsschock – Die Programmatiken der WAR NUMBER

Ein dem Ausstellungskatalog von 1915 entstammendes Zitat kondensiert eher sachlich und schlicht die Hauptintention der Vortizisten und ihrer Manifeste.

A point to insist on is that the latest movement in the arts is, as well as a great attempt to find the necessary formulas for our time, directed to reverting to ancient standards of taste, and by rigid propagandas, scavenging away the refuse that has accumulated for the last century or so.¹²⁶

Das Zitat entstammt der von Lewis formulierten „Note“ zum Ausstellungskatalog von 1915. An gleicher Stelle heißt es über die Absichten und Grundsätze der Bewegung:

By Vorticism we mean (a) ACTIVITY as opposed to the tasteful PASSIVITY of Picasso; (b) SIGNIFICANCE as opposed to the dull or anecdotal character to which the Naturalist is condemned; (c) ESSENTIAL MOVEMENT and ACTIVITY (such as the energy of mind) as opposed to the imitative cinematography, the fuss and hysterics of the Futurists.¹²⁷

Diese Definition des Vortizismus versprach Lewis in der zweiten Ausgabe von BLAST zu vertiefen. Und das tat die WAR NUMBER auch. In Konzeption und Layout wirkte sie weit weniger spektakulär als ihr Vorgänger. Die von Ford Madox Ford, Ezra Pound, T.S. Eliot, Jessie Dismorr und Helen Saunders beigetragenen Gedichte waren jedoch näher an den Intentionen, Theorien und Techniken des Vortizismus als die dichterischen Beiträge in BLAST No. 1. Lewis' Notizen und Essays waren omnipräsent und nahmen fast die Hälfte dieses Magazins in Anspruch, er dominierte den Vortizismus jetzt. Die Thematiken der Bewegung, die programmatischen Gesichtspunkte, die bereits in der ersten Ausgabe erschöpfend durchreflektiert worden waren, wurden hier vertieft und in reiferer Form aufgegriffen. Die Künstler entwickelten ihre Gegenstände, die Konstellationen des modernen Lebens weiter und entdeckten neue schöpferische Spielräume. Darüber hinaus hatte die WAR NUMBER ein bedeutendes neues Thema, den Realität gewordenen Krieg.

Die Vortizisten gingen dieses Sujet äußerst offensiv an. So interpretierte Lewis in „The Crowd Master“ Krieg als ein von Dekadenz und Abstieg befreiendes, die Gesellschaft erneuerndes Ereignis, so legte Gaudier-Brzeska den Krieg als Anlass zur moralischen

¹²⁶ Wyndham Lewis, „Note by Wyndham Lewis in the catalogue of the Vorticist Exhibition at the Doré Gallery“, zitiert nach Wees 1972, S. 201.

¹²⁷ Ebd., S. 202.

Reinigung, zur Beseitigung von Arroganz, Stolz und Überheblichkeit aus.¹²⁸ Mit dem Tod Gaudier-Brzeskas jedoch setzte das Umdenken ein. Insbesondere Lewis und Pound begannen sich von den Positionen Marinettis, der den Krieg mit blanker Affirmation begrüßte und in futuristischen Gedichten besang, oder Ernst Jüngers, der das Erlebnis des Kampfes ästhetisierte und noch eigene Verwundungen regelrecht feierte, zu distanzieren.¹²⁹ Lewis relativierte seine anfängliche Begeisterung und behauptete, der Krieg mache für den echten Künstler keinen Unterschied und die Realität der Schlachten könne die höhere Realität der Kunst sowieso nicht erreichen: "All art that matters is already so far ahead that it is beyond the sphere of these disturbances."¹³⁰

Die in diesen Äußerungen bereits anklingende Distanz, die zunehmend kritische Sicht der Geschehnisse auf dem Kontinent ändert jedoch nichts daran, dass der Krieg für Künstler wie Lewis, Gaudier-Brzeska oder Wadsworth zu einer wichtigen Inspirationsquelle, zu einem Hort an Bildern wurde: "The huge German siege guns, for instance, are a stimulus to visions of power [...] In any event [the artist's] spirit is bound to reflect these turmoils, even if only sudden golden placidity."¹³¹ Gaudier-Brzeska erbeutete in den ersten Tagen an der Front das Gewehr eines Deutschen: "Its heavy unwieldy shape swamped me with a powerful IMAGE of brutality."¹³² Aber anstatt sich seiner zu entledigen, machte er es zum Gegenstand seiner Kunst, formte er den Gewehrkolben zu einer vortizistischen Miniatur: "I broke the butt off and with my knife I carved in it a design through which I tried to express a gentler order of feeling, which I preferred."¹³³ Die Künstler des Vortizismus nutzten in der WAR NUMBER das Erlebnis des Krieges, so wie sie in BLAST No. 1 das Erlebnis der Großstadt und ihrer Industrien nutzten.

¹²⁸ Bei Wyndham Lewis heißt es: "The only possibility of renewal for the individual is into this temporary Death and Resurrection of the Crowd!" [Wyndham Lewis, „The Crowd Master“, in: Lewis 1915, S. 98]. Ganz in diesem Sinn äußerte sich auch Henri Gaudier-Brzeska: "THIS WAR IS A GREAT REMEDY. IN THE INDIVIDUAL IT KILLS ARROGANCE, SELF-ESTEEM, PRIDE" [Henri Gaudier Brzeska, „Vortex Gaudier-Brzeska (Written from the Trenches)“, in: Lewis 1915, S. 33].

¹²⁹ So berichtete Lewis mit Genugtuung über C. R. W. Nevinsons Abwendung von Marinetti: "Marinetti's one and only (but very fervent and literal) disciple in this country, had seemingly not thought out, or carried to their logical conclusion, all his master's precepts. For I hear that, de retour de Front, this disciple's first action has been to write to the compact Milanese volcano that he no longer shares, that he REPUDIATES all his (Marinetti's) utterances on the subject of War, to which he formerly subscribed. Marinetti's solitary English disciple has discovered that War is not Magnifique [...]" [Wyndham Lewis, „The Six Hundred, Verestchagin and Uccello“, in: Lewis 1915, S. 25].

¹³⁰ Wyndham Lewis, „A Super-Krupp – Or War's End“, in: Lewis 1915, S. 13.

¹³¹ Ebd., S. 23.

¹³² Henri Gaudier-Brzeska, „Vortex Gaudier-Brzeska (Written from the Trenches)“, in: Lewis 1915, S. 34.

¹³³ Ebd., S. 34.

Lewis sah den Krieg anfangs eher als eine anthropologische Gegebenheit, eine Grundbedingung des menschlichen Daseins. Nicht ohne Sarkasmus behauptete er, dass Mord und Zerstörung zu den fundamentalen Tätigkeiten des Menschen gehörten. Noch aus der Vorzeit habe der Mensch einen Blutdurst zurückbehalten, den er nun in der Welt der Maschinen und des Stahls auslebe. So müsse sich der moderne Künstler mit diesen modernen Formen auseinandersetzen, um die primitive und gewalttätige Natur des Menschen zu enträtseln und schöpferisch zu durchdringen. Deshalb setze die harte, klare und plastische Kunst des Vortizismus einen Standard für alle anderen Ansätze der Moderne: "In any heroic, that is, energetic representations of men to-day, the immense power of machines will be reflected."¹³⁴ Der moderne Künstler müsse danach streben, die Fatalität, die Größe und die Effizienz der Maschine zumindest ansatzweise zum Ausdruck zu bringen.

In Äußerungen wie diesen, in Essays wie „The God of Sport and War“, „A Super-Krupp of War's End?“, „The Exploitation of Blood“, „The Six Hundred“, „Verestchagin and Uccello“ und dem halbfiktionalen „Crowd Master“ erreichte Lewis eine Präsenz und Dominanz, die die anderen Stimmen der WAR NUMBER zurückdrängte und zum Teil ausblendete. Er hatte in diesen Texten eine Form gefunden, in der sich Abstraktion und Erzählkunst, Kritik und stilistische Pointiertheit gelungen verbanden. So kommentierte er offensiv die Angelegenheiten der Kunst, des zeitgenössischen Lebens und des Krieges. So analysierte er die Kunst der Moderne ebenso wie die vergangener Jahrhunderte, den Krieg in den Schützengräben ebenso wie das Deutschenbild seiner Zeitgenossen intelligent und souverän, dabei immer streitsüchtig, immer auf der Suche nach dem nächsten Gegner. Es scheint jedoch, als sprächen diese gelungenen Glossen und Essays inzwischen mehr für ihn selbst als für die Gruppe. Während er in BLAST No. 1 noch die Vielzahl der Künstler und Beiträge zum Rammbock der Kunst, zum 'battering ram all of one metal' hatte formen wollen und sich ganz in den Dienst der Gruppe gestellt hatte, vertrat er in der WAR NUMBER vermehrt Eigeninteressen.

So fällt das Fazit zur WAR NUMBER zwiespältig aus. Die Künstler haben sich weiter entwickelt und an stilistischer Sicherheit gewonnen, der Vortizismus der WAR NUMBER wirkt reifer und differenzierter als der seines Vorgängers. Doch viele der Beteiligten wandten sich wieder eigenen Projekten zu, kehrten sich ab vom Vortizismus. Mit der WAR NUMBER zerbrach der Zusammenhalt der Gruppe, fiel die Bewegung in sich zusammen. Darüber hinaus zogen nicht wenige von ihnen in den Krieg, Gaudier-Brzeska fiel an der Front. Das erhebliche Potential, das der Vortizismus gezeigt hatte, verlor sich in den Schützengräben von

¹³⁴ Wyndham Lewis, „Review of Contemporary Art“, in: Lewis 1915, S. 44.

Frankreich. Die vielversprechendste künstlerische Initiative in England zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wurde zum Opfer der Maschinen, die sie noch in der WAR NUMBER glorifiziert hatten – gerade dieses Faktum entbehrt nicht einer tragischen Ironie.

Am Ende des ersten Kapitels hat sich die Frage gestellt, ob es Wyndham Lewis, Ezra Pound oder Henri Gaudier-Brzeska in ihren Kritiken, Manifesten und Programmschriften gelingt, ein einheitliches Bild vortizistischer Kunst zu entwerfen, d. h. schriftliche und visuelle Zeugnisse, Manifeste und Kunstwerke zu vernetzen bzw. zu korrespondieren. Angesichts der in diesem Kapitel angeführten Textbeispiele muss man dies eher verneinen. Die Gedankengänge Ezra Pounds und Henri Gaudier-Brzeskas sind in vielem zu allgemein, zu abstrakt formuliert, um eine direkte Beziehung zu den Kunstwerken herzustellen. Die Reflexionen Pounds über das primäre Pigment, über die Funktionsweisen imagistischer und vortizistischer Dichtung sind differenziert und bilden eine interessante Auslegung der Überlegungen Walter Paters in *The Renaissance*.¹³⁵ Als Charakterisierungen vortizistischer Formvorstellungen wirken sie jedoch über weite Strecken uneindeutig und anfechtbar. Es wird nicht klar, warum geometrische, reduzierte Formen energetischer bzw. intensiver sein sollten als andere.

Ein typisches Problem bietet das Manifest Henri Gaudier-Brzeskas. Mit seiner allgemeinen, auf die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit ausgedehnten Definition des Vortizismus sagt er zuviel und gleichzeitig zuwenig. Wenn fast alle großen Stile und Werke der Kunstgeschichte in ihrem Wesen vortizistisch sind, dann ruft Gaudier-Brzeska eine Kategorie ins Leben, die alles und im Umkehrschluss nichts einschließt und die damit jede Aussagekraft einbüßt. Im Unterschied dazu wirken Lewis' Einschätzungen pointierter, sachbezogener, konkreter. Leider jedoch reichert Lewis seine Aphorismen allzu oft mit weltanschaulichem und politischem Gedankengut an, das nicht selten fragwürdig, in der Schärfe seiner Polemik problematisch wirkt.

Lewis' Vortizist ähnelt Friedrich Nietzsches Zarathustra. In der Welt Zarathustras ist Gott gestorben, der Mensch ohne Gott muss alles aus sich selbst heraus setzen. Ähnliches gilt für das Universum des Vortizisten, so wie Lewis es in „Enemy of the Stars“ schildert. In beiden Welten bedarf es der Starken und Vitalen, die sich behaupten gegen die Absurdität der Existenz, gegen die Sinnlosigkeit des Daseins. Nietzsche fordert den Nihilismus der Stärke, die Fähigkeit, der Widrigkeit der Umstände zu trotzen und weiterzumachen, weiterzuleben. Der Einzelne steht in einer solchen Welt unter enormem Druck: Niemand hilft ihm, niemand

¹³⁵ Siehe Kapitel 4, S. 125 ff.

schützt ihn. Die Welt ist zynisch und feindlich, nur der, der sich nimmt, was er braucht, wird überleben.

Der Dekadente und Schwache bricht, getroffen von dieser Erkenntnis, zusammen, seiner ist der Nihilismus der Schwäche. In einer Welt, in der unzählige Perspektiven denkbar sind und tatsächlich existieren, in der keine dieser Perspektiven ein moralisches, durch Gott legitimes Vorrecht hat, stellt sich die Frage nach dem Sinn der Existenz mit einer ganz neuen Schärfe. Bei Lewis antwortet der Vortizist auf diesen Mangel an Geborgenheit genauso wie bei Nietzsche der Übermensch – mit Eskalation. Sie wollen sich nicht einschüchtern lassen, ihr Motto scheint in allem „trotzdem“ oder „jetzt erst recht“ zu lauten.

Während dieses „trotzdem“ bei Nietzsche noch unbestimmt ausfiel, nahm es bei Lewis eine konkrete Form an. Anstatt sich gegen den langsamen Zusammenbruch der Kultur zu wehren, anstatt sich gegen die beginnende, schnell zunehmende Vermassung der Gesellschaft und die Folgen der Industrialisierung zu wehren, antwortet Lewis mit purer Affirmation. Er verkultete die Maschine, er erhob die Fast-Food-Kultur zum Fetisch. All das, was die Gebildeten verachteten und was die Konservativen nicht in ihre viktorianischen Bürgerhäuser ließen, wurde für Lewis interessant, Gegenstand der Kunst und der Programmatik. Er bejahte die Maschine, den Porno, das Fast Food.

Darüber hinaus wird in Lewis' Charakterisierung des Vortizisten eine gewisse Frauenfeindlichkeit deutlich. Lewis assoziierte das Weibliche mit dem Runden, dem Vollen, dem Weichen, aber auch mit dem Willenlosen, dem Formbaren, dem Passiven. Bezeichnenderweise schloss er all diese Elemente in seiner Kunst radikal aus. In seinen Manifesten forderte er die egoistische Abhärtung, die Formsprache seiner Zeichnungen und Gemälde war durchweg kantig und abstrakt. So wurden einfachste Gefühlsäußerungen oder Beschreibungen solcher Äußerungen zu einer Undenkbarkeit. Der Vortizist, so wie Lewis ihn sich vorstellte, wird gänzlich von seinem starken Willen und von seiner Aggression geleitet, für Empfindungen hat er keine Zeit. Sexualität wird für ihn zu einem rein materiellen, rein mechanischen Akt, sie wird gänzlich unter dem Aspekt des Triebes und der Machtausübung gesehen. Liebe und die Möglichkeit der erfüllten Zweisamkeit gibt es in dieser Welt nicht.

So schien Lewis genauso wenig wie Ezra Pound oder Henri Gaudier-Brzeska in der Lage, das Geschriebene angemessen mit dem Visuellen zu korrespondieren. Damit stolperten die Vortizisten in eine Aporie, mit der auch die Futuristen und die Surrealisten, die Dadaisten und die Expressionisten konfrontiert waren. Kunst und Wort griffen nicht ineinander. Die Kunstwerke wurden von den Manifesten nicht wirklich erfasst, vielleicht sollte man sagen, die Manifeste gaben Versprechen ab, die die Kunstwerke zumeist nicht hielten und hinter

denen sie aufgrund ihres oft improvisierten Entstehungsprozesses fast zwangsläufig zurückblieben. Es lag hier also kein Sonderproblem des Vortizismus, sondern ein allgemeines Defizit avantgardistischer Kunst vor. Kunstwerke, welche die Aussagen der Manifeste illustrieren wollten, fielen im Endresultat oft statisch aus, ihnen fehlte der künstlerische Mehrwert, aussagekräftig waren sie nur in Bezug auf das jeweilige Programm. War dieses Programm von einem spektakulärerem verdrängt worden, war die dazugehörige Kunst unweigerlich tot.

Wer heute den Surrealismus studiert, sieht nicht zuerst auf die Gemälde Max Ernsts, wer heute den Futurismus studiert, sieht nicht zuerst auf die Skulpturen Umberto Boccionis. An erster Stelle einer solchen Auseinandersetzung steht die Lektüre der Manifeste. In ihren Manifesten wirken all diese Ismen grundsätzlich am stärksten, ihre Sprache und Metaphorik, das Exzentrische und das Radikale ihrer Positionierung besitzen eine Suggestivität, eine poetische Kraft, an der die Kunstwerke scheitern (müssen). Gleiches gilt für den Vortizismus. Gerade in seinen Manifesten strahlt er, gerade hier entfaltet er sein Potential. Damit sollen die Kunstwerke des Vortizismus nicht entwertet werden. Meiner Einschätzung nach wird es jedoch Zeit, ein aggressives Plädoyer für die Manifestliteratur der Vortizisten abzugeben und sich von der Position zu verabschieden, sie seien schwer zugänglich und/oder obskur.

Es ist zutreffend, dass die Manifeste der Vortizisten und insbesondere die eines Wyndham Lewis in vielem problembehaftet sind und von heutigen Lesern als politisch nicht korrekt empfunden werden können. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb verfügen sie über ein enormes Potential. Sie reflektieren auf zentrale Spannungsfelder der Moderne, sie spiegeln Konflikte wider, an denen Gesellschaft und Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu zerbrechen drohten. Aufgabe der folgenden Kapitel wird es sein, aufzuzeigen, aus welchen Bezügen sich dieses Kunstverständnis speiste. Die Programmatiken aber auch die Kunstwerke der Vortizisten scheinen gerade deshalb unter Spannung zu stehen, weil sie ihre Impulse aus einer Vielzahl von Quellen beziehen, die sich nicht komplementär zueinander verhalten.

Kapitel 3

On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père –

Der Vortizismus im Kontext europäischer Avantgarden

Absicht dieses Kapitels ist es, den Vortizismus unter dem Gesichtspunkt der Avantgarde zu untersuchen, d. h. ein Bild zu entwerfen, das differenziert über das Verhältnis des Vortizismus zu den Innovationen Kandinskys, Picassos, Marinettis, etc. zu berichten weiß. Erste Anhaltspunkte auf dem Weg dorthin können Wyndham Lewis' Analysen aus dem „Review of Contemporary Art“ geben. Das Bild der zeitgenössischen europäischen Kunst werde demnach geprägt von drei Hauptströmungen:

There have grown up three distinct groups of artists in Europe. The most important, in the sense that it contains the most important artist, and has influenced more men of talent than any other, is the Cubist group. Pablo Picasso, a Spaniard living in Paris, is chiefly responsible for this movement. Definitely inspired by this group, but with their Italian energy and initiative, carried off to a quite different, more pugnacious and effervescent, point of the compass, is the Futurist group, having in Balla, Severini and Boccioni (given in order of merit, as I think) three important artists. The third group is that formed by the EXPRESSIONIST movement, that is Kandinsky.¹³⁶

Der Futurismus spielte ohne Zweifel eine wichtige Rolle in der Konstitution der kontinentalen Avantgarde. Aber Marinetti, Balla, Severini und Boccioni bestimmten das Feld der künstlerischen Innovation weder ausschließlich noch hauptsächlich. Der Kubismus um Pablo Picasso und der abstrakte Expressionismus um Wassilij Kandinsky hätten an der Erneuerung der Malerei, an der Auffrischung ihrer bildnerischen Mittel wesentlich größeren Anteil als die Futuristen:

None of the Futurists have got, or attempted, the grandness that CUBISM almost postulated. Their doctrine, even, of maximum fluidity and interpenetration precluded this. Again, they constituted themselves POPULAR ARTISTS. They are too observant, impressionist and scientific; they are too democratic and subjugated by indiscriminate objects, such as Marinetti's moustache. And they are too banally logical in their exclusions.¹³⁷

¹³⁶ Wyndham Lewis, „A Review of Contemporary Art“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 39.

¹³⁷ Ebd., S. 40.

Gerade die Malerei betreffend hätte Europa den Futuristen nur sehr wenig zu verdanken. Ihre Werke seien an sich nicht originell, nicht kraftvoll, nicht radikal genug, um auf andere Künstler inspirierend und beispielhaft zu wirken.

Wesentlich weiter gehe da der Einfluss Kandinskys. Dem mit dem Blauen Reiter und später mit dem Bauhaus verbundenen Russen gelänge es als erstem, eine wirklich ‚abstrakte‘ Formensprache zu entwickeln und in seinem Werk *Über das Geistige in der Kunst* theoretisch zu legitimieren. Da auch die Vortizisten nach neuen Formen suchten und aus teils übermächtigen, teils verbrauchten Traditionen ausbrechen wollten, erregten die Abenteuer Kandinskys ihr Interesse. Doch auf anfängliche Begeisterung folgten bei ihnen sehr bald Abkühlung und Kritik. Nachdem Lewis, Wadsworth, Bomberg, Roberts, etc. die erste Phase des Experimentierens mit abstrakten Kompositionen hinter sich gebracht hatten, wendete sich ihr Interesse hauptsächlich der Frage zu, wie sich die geometrischen Formen des Vortizismus einsetzen ließen, um ein angemessenes Bild des Einzelnen im Zeitalter der Moderne zu entwerfen, um den Menschen ins Verhältnis zu setzen zur Maschine und dabei vielleicht sogar seine eigene Maschinenhaftigkeit auszustellen. Die Formen Kandinskys schienen Lewis dafür zu vergeistigt und unflexibel:

The EXPRESSIONISTS finally, and most particularly Kandinsky, are ethereal, lyrical and cloud-like, – their fluidity that of the Blavatskyish soul, whereas the Futurist’s is that of 19th century science. Kandinsky is the only PURELY abstract painter in Europe. But he is so careful to be passive and medium-like, and is committed, by his theory, to avoid almost all powerful and definite forms, that he is, at the best, wandering and slack. You cannot make a form more than it is by the best intentions in the world.¹³⁸

Kandinsky mied die Repräsentation. Wenn sie in seinen Bildern trotzdem geschah, sah er das eher als einen Unfall. Das war es, was Lewis kritisierte. Eine Kunst müsste seiner Meinung nach Zugang zu allen Formen, zu allen Inhalten haben und sie den eigenen Stilpräferenzen entsprechend interpretieren bzw. neu schaffen. Kandinskys in *Über das Geistige in der Kunst* verkündete und in der Folge auch konsequent durchgehaltene Entscheidung für die Abstraktion erschien Lewis zu dogmatisch, zu einseitig.

In seinem Verhältnis zur Abstraktion traf sich der Vortizismus am ehesten mit dem Kubismus. Beide Avantgarden verblieben im Gegenständlichen, doch experimentierten sie mit kantigen, geometrischen Formen, die das Objekt der Darstellung stark verfremdeten. Diese Spannung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion führte zu Bildern, die die Dinge vereinfacht und bereichert, andersartig und charakteristisch zugleich darstellten.

¹³⁸ Ebd., S. 40.

Unterschiede beobachtete Lewis im Umgang mit dem Menschen. Der Mensch wirke in der Formensprache der Kubisten seiner Meinung nach gebaut, statisch und leblos:

So CUBISM pulled Nature about with her cubes, and organized on a natural posed model, rather than attempting to catch her every movement, and fix something fluent and secret. The word CUBISM at once, for me, conjures up a series of very solid, heavy and usually gloomy Natures Mortes, – several bitter and sententious apples (but VERY GOOD WEIGHT) a usually pyramidical composition of the various aspects of a Poet or a Man with a Mandoline, Egyptian in static solemnity, a woman nursing disconsolately a thoughtful head, and several bare, obviously tremendously heavy objects crowded near her on a clumsy board, – a cup and saucer and probably apples.¹³⁹

Die Sujets der Kubisten hätten mit dem modernen Menschen nicht viel zu tun. Die Kubisten blieben in überkommenen Traditionen stecken, sie benutzten die Genres des neunzehnten Jahrhunderts. Der Mensch, der sich im Zeitalter der Industrialisierung und der Massenbewegungen Kriterien der Effizienz und der Leistungsfähigkeit unterordne, gleiche immer mehr einer Maschine. Diese Maschinenhaftigkeit müsse die moderne Kunst Lewis zufolge zeigen und regelrecht ausstellen. Er lehnte den Kubismus nicht ab, im Gegenteil, er bewunderte ihn. Aber er kritisierte den Mangel an Dynamik, den Eindruck des Gebauten und des Statischen, der den Werken dieser Bewegung seiner Meinung nach anhaftete.

Lewis' „Review of Contemporary Art“ thematisierte den Einfluss des Futurismus, des Kubismus und des Expressionismus. Er relativierte die Bedeutung der Futuristen, er betonte die Bedeutung der Expressionisten und der Kubisten. Aber diese Analysen drehten sich, wie man sieht, in erster Linie um das Medium der Malerei, und das erfasste natürlich nur zum Teil die Beziehungen des Vortizismus zur Avantgarde.

Beschleunigte Schönheit und Worte in Freiheit – Die Bedeutung des Futurismus

Im Rahmen der englischen Kunstgeschichte betrachtet und verglichen mit unmittelbar vorhergegangenen bzw. gleichzeitigen Formen und Stilen britischer Kunst, besaß der Vortizismus ein vergleichsweise radikales Gepräge und hohes innovatorisches Potential. In ihrer Bereitschaft zu Bildersturm und gesellschaftlichem Affront war die Gruppe um Lewis, Pound und Gaudier-Brzeska anderen Künstlern und Kunstbewegungen auf der Insel weit überlegen. Diese Sprengkraft des Vortizismus ist immer wieder auf die Verwandtschaft mit dem italienischen Futurismus zurückgeführt worden. Die Futuristen und insbesondere ihr

¹³⁹ Ebd., S. 40.

Rädelsführer Marinetti, so die in der Forschung regelmäßig erneuerte These¹⁴⁰, seien für den offensiven, experimentellen Charakter des Vortizismus entscheidend gewesen. Nicht selten ist eine solche Argumentation dann einhergegangen mit dem Versuch, den Vortizismus als einen englischen Futurismus abzuqualifizieren, ihn zu reduzieren auf bloße Imitation des italienischen Vorbilds. Diese Analysen wirken im Nachhinein monokausal. Der Vortizismus war kein englischer Futurismus, der Futurismus wurde von den Vortizisten nicht als Schablone, als Kopiervorlage benutzt. Die Evidenz dieser Erkenntnis ist so groß, dass die ständige Wiederkehr eines solchen Klischees überrascht.¹⁴¹

Die Vortizisten selbst haben eine Gleichsetzung immer strikt abgelehnt. So reagierte die Gruppe um Lewis äußerst empfindlich, als Christopher R. W. Nevinson 1914 versuchte die Künstler des Rebel Art Centre zu englischen Futuristen zu ernennen. Nevinson, der heute als einziger Futurist Englands und als Maler bedeutender avantgardistischer Kriegsbilder wie *Troops Resting* oder *Column on the March* (Abb. 28 und 29) gilt, schrieb 1914 in seinem futuristischen Manifesto „Vital English Art“:

WE WANT 1. To have an English Art that is strong, virile and antisentimental. 2. That English artists strengthen their Art by a recuperative optimism, a fearless desire for adventure, a heroic instinct of discovery, a worship of strength and a physical and moral courage, all sturdy virtues of the English race [...] 4. To create a powerful advance guard, which alone can save English art, now threatened by the traditional conservatism of the public. This will be an exciting stimulant, a violent incentive for creative genius, a constant inducement to keep alive the fires of invention, and of Art [...] 5. A rich and powerful country, like England, ought, without question, to support, defend and glorify its advance guard of artists, no matter how advanced or how extreme, if it intends to deliver its Art from inevitable death.¹⁴²

Abschließend appellierten Nevinson und Marinetti gemeinsam an die englische Öffentlichkeit, positiv mitzuwirken bei der Geburt der modernen englischen Kunst. Als Pioniere dieser Kunst benannten sie Atkinson, Bomberg, Epstein, Etchells, Hamilton,

¹⁴⁰ Nicht zuletzt die Ausstellung *BLASTING THE FUTURE*, die im Sommer 2004 in der Estorick Collection London und in der Whitworth Gallery Manchester zu sehen gewesen ist, argumentiert in diese Richtung und zeigt sich damit resistent gegenüber allen bisherigen Versuchen, den Einfluss englischer sowie alternativer europäischer Strömungen endlich zu ihrem Recht zu bringen.

¹⁴¹ Vgl. exemplarisch Sandro Bocola, in: *Die Kunst der Moderne*: „Überall entstanden Futuristen-Gruppen. Um ihre nationale Eigenständigkeit und den Anspruch auf die Einzigartigkeit ihrer Vision zu behaupten, hatte jede von ihnen einen eigenen Namen, vertrat jede ihren eigenen ‚-ismus‘. In Spanien hieß dieser *Vibrationismus* oder *Ultrismus*, in Frankreich *Unanimismus*, in England *Vorticismus*, in Italien neben *Futurismus* auch *Tactilismus*, in Deutschland *Synchronismus*, in Mexico *Stridentismus*, und in Russland *Ego-Futurismus*, *Cubo-Futurismus* und *Rayonismus*. [Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys* (München, 1997), S. 316].

¹⁴² F. T. Marinetti/C. R. W. Nevinson, „A Futurist Manifesto. Vital English Art“, in: Jonathan Black/Christopher Adams/Michael J. K. Walsh/Jonathan Wood (Hg.). *BLASTING THE FUTURE. Vorticism in Britain 1910-1920* (London, 2004), S. 106.

Nevinson, Roberts, Wadsworth und Wyndham Lewis. Den Zorn der eben Genannten musste hier vor allem die Behauptung hervorgerufen haben, dass sie allesamt dem Futurismus zuzurechnen seien. Jedenfalls reagierte die Gruppe um Wyndham Lewis erbost. Sie setzten einen Brief an den *Observer* auf, in dem auch das Manifesto erstveröffentlicht wurde, und wiesen jede künstlerische Verwandtschaft oder Nähe zu Nevinson und Marinetti zurück:

Dear Sir,

To read or hear the praises of oneself or one's friends is always pleasant. There are forms of praise, however, which are so compounded with innuendo as to be most embarrassing. One may find oneself, for instance, so praised as to make it appear that one's opinions coincide with those of the person who praises, in which case one finds oneself in the difficult position of disclaiming the laudation or of even slightly resenting it.

There are certain artists in England who do not belong to the Royal Academy nor to any of the passéist groups, and who do not on that account agree with the futurism of Sig. Marinetti.

An assumption of such agreement either by Sig. Marinetti or by his followers is an impertinence.

We, the undersigned, whose ideals were mentioned or implied, or who might by the opinion of others be implicated, beg to dissociate ourselves from the 'futurist' manifesto which appeared in the pages of the 'Observer' on Sunday, June 7th.¹⁴³

Diese Formulierungen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließen, wurden beschlossen durch das Postskriptum: "The Direction of the Rebel Art Centre wish to state the use of their address by Sig. Marinetti and Mr. Nevinson was unauthorized." Es steht außer Frage, dass die Vortizisten sich von den Unternehmungen Marinettis beeindruckt zeigten und dass sie von den Futuristen in unterschiedlicher Hinsicht profitiert haben. Es steht jedoch ebenso außer Frage, dass der Vortizismus sich nicht nur aus dem Futurismus, sondern noch aus einer Vielzahl anderer künstlerischer und theoretischer Quellen speiste. So wäre zu klären, was am Vortizismus futuristisch war und was nicht.

Mit der im wesentlichen auf Italien beschränkten Bewegung des Futurismus trat die Avantgarde erstmals und zugleich in ihrer negatorisch radikalsten Form in Erscheinung. Der Futurismus war der erste selbstbewusst vorgetragene und planmäßig veranstaltete Versuch einer Künstlergruppe, ihre Formen der Auseinandersetzung mit der Welt von den zivilisatorisch-technischen Neuerungen und den Versatzstücken des gerade angebrochenen zwanzigsten Jahrhunderts herzuleiten. Seinem Begründer wie auch seinen frühen Anhängern stand Futurismus als Inbegriff für jeglichen Antitraditionalismus. Die Revolte, die sich gegen das Tradierte erhob, rührte her von der Auflehnung gegen alles Kleinbürgerliche und Provinzielle und mündete ein in den radikalen Bruch mit jedweder Konvention, in die Verachtung aller Nachahmung, schließlich in einen theatralischen Hass aufs Vergangene.

¹⁴³ Wyndham Lewis, „Futurism (The Observer, 8 June 1914)“, zitiert nach William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde* (Manchester, 1972), S. 112.

Wider die Fesseln des erstarrten Traditionszusammenhangs propagierten die Futuristen eine freie, ungezügelte Inspiration, wobei die Verherrlichung des Zukünftigen, gepaart mit der gleichzeitig bekundeten leidenschaftlichen Hinwendung zu Gefahr und Gewalt, bisweilen fanatische Züge annahm.

Initiiert wurde die Bewegung, zu deren Gründungsmitgliedern u.a. die Schriftsteller und Dichter Altomare, Buzzi, de Maria, Govoni, Palazzeschi, Cavacchioli und Carrieri zählten, durch das als Gemeinschaftsarbeit fingierte, jedoch von Marinetti allein verfasste Manifest des Futurismus, das sogenannte Gründungsmanifest, das am 20. Februar 1909 im Figaro erschien. Wenn Marinetti und seine Anhänger behaupteten, das Manifest sei wie ein Blitz aus heiterem Himmel eingeschlagen, so war dies ein weiteres Stück Entstehungsmythos, dazu angetan, den erheblichen Reklameaufwand und die notwendige Anlaufzeit für die wenn auch lose Organisation der Gruppe zu kaschieren. Das Elf-Punkte-Programm selbst war eingebettet in eine Art poetische Rahmenrede, die den Initialfunken der Bewegung feierte, in hymnischer Metaphorik die Errungenschaften der Fortbewegungs- und Transportgesellschaft pries und nach dem spektakulären Vergleich der Museen, der Bibliotheken und Akademien mit Friedhöfen und Schlafsälen, mit Schlachthöfen und Kalvarienbergen die Vision eines rituellen Vtermords heraufbeschwor.

Die aggressive Absage an alle bisherige Kunst und Kultur, der Bruch mit den Harmonievorstellungen des neunzehnten Jahrhunderts, gerieten hier zum Salto mortale. An die Stelle der musealen Bildungsästhetik klassischer Prägung trat die fortschrittsoptimistische Verherrlichung der modernen Welt mit ihren massengesellschaftlichen, technoiden Zügen. An die Stelle der verschwundenen Götter trat eine Metaphysik der Geschwindigkeit: Automobilistische Begeisterung wurde rauschhaft erfahrene Inspiration. Zugleich wurden die Verlockung des Absurden, die Aufhebung von Raum und Zeit, die Schönheit des Kampfes, Patriotismus, Militarismus und schließlich Krieg besungen, ja verherrlicht:

Ein Rennwagen, die Kühlerhaube geschmückt mit großen Röhren, Schlangen mit brennendem Atem; dieser brüllende Wagen, der auf einer Kanonenkugel zu reiten scheint, ist schöner als die ‚Nike von Samothrake‘ [...]

Wir stehen auf dem letzten Vorgebirge am Ende von Jahrhunderten! Wozu sollten wir zurückblicken, wenn wir danach dürsten, die geheimnisvollen Türen zum Unmöglichen aufzustoßen? Zeit und Raum starben gestern. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir schufen die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit. [...]

Wir werden den Krieg – der Welt einzige Hygiene – glorifizieren! Ebenso Militarismus, Patriotismus, die zerstörerische Geste der Freiheitsbringer, die Missachtung des Weibes – wundervolle Ideen, für die es zu sterben sich lohnt. [...]

Wir werden Museen, Bibliotheken und Akademien jeder Art zerstören, wir werden Moralismus und Feminismus bekämpfen und jede opportunistische oder utilitaristische Feigheit. [...] Kunst kann nichts anderes sein als Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit.

Der älteste unter uns ist dreißig; und doch haben wir bereits Schätze verstreut, einen tausendfachen Schatz von Kraft, Liebe, Mut, List und rohem Willen; haben sie fortgeworfen, ungeduldig, in Eile, ohne zu zählen, ohne zögern, ohne je innezuhalten, in atemberaubendem Tempo, [...] schaut uns an! Wir sind noch immer nicht müde! Unsere Herzen sind nicht erschöpft, denn sie nähren sich mit Feuer; Hass und Geschwindigkeit! Erstaunt euch das? Es sollte wohl, denn nie könnt ihr euch erinnern, gelebt zu haben! Aufrecht auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir den Sternen unsere Herausforderung entgegen!¹⁴⁴

Die künstlerischen Konsequenzen dieser Haltung wurden im „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ (1912) und dem programmatischen Text „Zerstörung der Syntax-Drahtlose Phantasie-Befreite Worte“ (1913) entfaltet. Im Mittelpunkt standen die Technik der befreiten Worte, „parole in libertà“, und der sogenannte Analogie-Stil. Die Worte sollten aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus befreit werden. Marinetti forderte die Zerstörung der Syntax, da er in ihr den hauptsächlichen Garanten der von ihm abgelehnten Verstandes- und Alltagslogik sah. An die Stelle der konventionellen Sicht der Welt setzte der Futurismus die Erneuerung der menschlichen Sensibilität, an die Stelle des Verstandes Intuition und freie Phantasie.

In den Jahren um 1910 verbanden die italienischen Futuristen die Innovationen ihrer Kunst mit denen der Industrie. Die neue Geschwindigkeit und die technische Maschinerie der Zeit kehrten in Literatur und Malerei ein. Den dynamisch stürzenden Linien der Maler entsprachen in Marinettis Texten Hymnen auf Technologie und Tempo, außerdem zerstörte er den konventionellen Bau der Sätze. Er zerbrach und zerhackte ihn, um die elementare Dynamik seiner „parole in libertà“, seiner aus dem Satzverband herauskatapultierten Wörter zu entfesseln.¹⁴⁵

Um die traditionelle Verstandessyntax aufzubrechen, wurde die Anordnung der Substantive in der Reihenfolge empfohlen, wie sie in der Assoziation entstanden. Entfallen sollten beschreibende Adjektive und Adverbien, die die Dynamik des Satzes bremsen könnten. Das Verb sollte nur im Infinitiv gebraucht werden, da es nur in dieser Form, vergleichbar einem Rad, die Geschwindigkeit des Stils erhöhte. Schließlich wurde auch die Zeichensetzung abgeschafft, da Punkte und Kommas den lebendigen Fluss der Sprache nur störten und unterbrachen. An ihre Stelle könnten mathematische Zeichen, + - = > <, treten und bestimmte Verknüpfungen anzeigen.

¹⁴⁴ Filippo Tommaso Marinetti, „Das Futuristische Manifest“, in: Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys* (München, 1997), S. 312.

¹⁴⁵ Rolf Grimminger, „Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne“, in: Rolf Grimminger/Jurij Murasov/Jörn Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Reinbek bei Hamburg, 1995), S. 23.

[illegible]

Marinetti experimentierte mit der Buchseite wie mit einem Werbeplakat, die linearen Lektüreordnungen der Zeilen verschwanden, die „befreiten“ Einzelworte ließen sich wie bewegliche Bauklötze dynamisch über die Seite verteilen. Das Medium der Schrift wurde zur Botschaft, der „Lettrismus“ war erfunden. Zu ihm gesellte sich noch eine weitere Erfindung, der „Bruitismus“, der nun die hörbaren Geräusche der Sprache neu inszenierte. Ob „lettristisch“ oder „bruitistisch“, in jedem Fall wurde die körperliche Materie der Buchstaben und der Laute vom gewohnten Geist ihrer Semantik abgetrennt. Das visuell-akustische Material der Sprache wandelte sich zum „befreiten“ Medium. Es wurde autonom und ermöglichte eine Vielzahl von avantgardistischen Experimenten mit ihm, die sich vom Dadaismus bis zur gegenwärtigen Spätavantgarde der „konkreten Poesie“ und anderer medialer Kunstformen fortsetzten.¹⁴⁷

Ein weiteres futuristisches Verfahren war der Analogie-Stil. Jedem Substantiv folgte, durch Bindestrich verbunden, ein anderes Substantiv, das mit ihm durch Ähnlichkeit verwandt

¹⁴⁷ Grimminger, in: Grimminger/Murasov/Stückerath 1995, S. 23-24.

war: Mann-Torpedoboot, Frau-Meerbusen oder Menge-Brandung. Marinettis Prosastück „Bataille Poids + Odeur“ aus dem Jahr 1912 lieferte ein Beispiel für diesen telegraphischen Lyrismus. Der Autor verbreitete hier Impressionen, die auf seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter im italienischen Libyenfeldzug (1911-1912) zurückgingen. Unverbundene Wörter gaben das Geschehen als assoziative Abfolge von Geräuschen, Gerüchen, visuellen Eindrücken und Gefühlsregungen wieder. Zunächst wurde die Ausgangssituation entworfen:

Midi $\frac{3}{4}$ flutes glapisement embrasement toumbtoub alarme Gargaresch craquement
crépitation marche Cliquetis sacs fusils sabots clous canons crinières roues caissons juifs
beignets pains-a-huile cantilènes échoppes bouffés chatolement chassie puanteur cannelle¹⁴⁸

Auf die Tiermetaphorik (Truppenteile als Ameisen, Spinnen, Heuschrecken) und Metaphern aus dem Gewässerbereich (Straßen als Furten, der mit einem Inselchen gleichgesetzte General) folgten Vergleiche aus der Sphäre des sozialen Aufruhrs (der aufgewirbelte Sand als eine Art Aufstand, die Haubitzen als aufpeitschende Redner) und schließlich aus dem religiösen Bereich (Gewehre hinter Wolkengittern als Märtyrer, die Heiligenscheine der Geschosse). Der anschließende Nahkampf wurde als brutale Orgie des Zerstückelns und Verzehrens, als Entfesselung tierischer Instinkte und tödliches Sportvergnügen beschrieben.

Vies fusées couers friandises baionettes fourchettes mordre dépécer puer valser bondir rage
curée explosions obus gymnastes fracas trapèzes explosion rose joie ventres arrosoirs têtes
foot-ball éparpillement¹⁴⁹

Die Verfahren der Futuristen waren die experimentellsten und avanciertesten ihrer Zeit. Neben den von Grimmer benannten Beispielen des Dadaismus, der ‚konkreten Poesie‘, usw. profitierten davon natürlich auch die Vortizisten. Denn wenn sie in der Zusammenstellung ihrer Manifeste außerordentliche Schrifttypen und –größen verwendeten, wenn sie das zweite Manifest paragraphenhaft durchstrukturierten, wenn sie das erste Manifest anhand vertikaler und horizontaler Achsenbildungen aufgliederten und die Inhalte des Manifests blockartig über die Seite verteilten, dann griffen sie dabei auf Techniken zurück, die die Futuristen bereits erprobt und in zahlreichen Anläufen verfeinert hatten. So begegnete man der Technik des Durchnummerierens bereits im Elf-Punkte-Plan des Futuristischen Manifests, so begegnete man Experimenten mit Schrifttypen und -größen,

¹⁴⁸ Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg, 1993), S. 291.

¹⁴⁹ Ebd., S. 292.

sowie mit der Anordnung und Verschiebung von Bildachsen im Medium der Sprache in „Zang Tumb Tumb“ (Abb. 83, Titelseite der ersten Publikation mit „parole in libertà“: „Zang Tumb Tumb“, 1914) und in Guillaume Apollinaires „L’antitradition futuriste“ (Abb. 84 und 85).

Ohne Zweifel profitierten die Vortizisten auch in anderer Hinsicht vom Futurismus. Zum einen gab Marinetti ihnen wichtige Anhaltspunkte, wenn es darum ging, sich selbst zu inszenieren und künstlerische Forderungen und Programme in provokativen Auftritten ‚unters Volk zu bringen‘: Wie die Futuristen bevorzugten die Vortizisten die direkte Konfrontation, mieden sie die Stille des Elfenbeinturms und der Studierstube. Eine Avantgarde-Bewegung lebte nicht zuletzt von ihrer Öffentlichkeitswirksamkeit, von den Schockeffekten, die sie ihrem Publikum verabreichte. Insbesondere Wyndham Lewis hatte dieses Prinzip verstanden und sich zunutze gemacht. Zeitgenossen erlebten die Begegnung mit ihm fast wie einen Opernauftritt:

‘He seemed to be Russian,’ Ford wrote later. ‘He was very dark in the shadows of the staircase. He wore an immense steeple-crowned hat. Long black locks fell from it. His coat was one of those Russian-looking coats that have no revers. He had also an ample black cape of the type villains in transpontine melodrama throw over their shoulders when they say “ha-ha!”’ After producing ‘crumpled papers in rolls’ (manuscripts of his short stories), and handing them to Ford, Lewis ‘went slowly down the stairs’ without uttering a word. ‘I have never known anyone else whose silence was a positive rather than a negative quality,’ Ford commented, and concluded his account by adding, ‘I had the impression that he was not any more Russian. He must be Guy Fawkes.’¹⁵⁰

Neben dieser Strategie der Selbstinszenierung erlernten die Vortizisten von den Futuristen auch die Formulierung ihrer Ansichten mit Hilfe der aus dem Bereich des Politischen stammenden und effektiv von den Futuristen in die Kunst übertragenen Textsorte des Manifests: Die der Sprache der Vortizisten eigene Mischung aus Polemik, Satire und Reflexion schien sich eher in den Schlagworten, Losungen und Grundsätzen des Manifests realisieren zu lassen als in den ausgewogeneren Formen des literarischen Essays. In Karin Orchards *BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918* heißt es über das erste Manifest und dessen Anleihen bei den Programmatiken des Futurismus:

Auch wenn die Typographie offensichtlich von Guillaume Apollinaires „L’antitradizione Futurista“-Manifest von 1913 in der Zeitschrift *Lacerba* und Marinettis *Zang Tumb Tuum* von 1914 angeregt worden ist, so geben die starken, serifenlosen Buchstaben dem ganzen doch ein sehr eigenständiges Gepräge und formen jede Seite zu einer abstrakten Komposition.¹⁵¹

¹⁵⁰ Wees 1972, S. 143-144.

¹⁵¹ Karin Orchard (Hg.), *BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918* (Hannover, 1996), S. 16.

Das erste Manifest des Vortizismus war in der Tat ein eigenständiges Kunstwerk. Doch die Begründung, die Orchard gibt, scheint mir unzutreffend. In seinem Layout glich das erste Manifest Guillaume Apollinaires „L’antitradition futuriste“ bis auf den letzten Punkt. Die Künstler des Rebel Art Centre verwendeten die gleichen graphischen Achsen und unternahmen die gleichen Experimente mit Schrifttypen wie Apollinaire. Wenn sie das Manifest in *BLAST* und *BLESS* aufteilten, übernahmen sie sogar Apollinaires Zweiteilung in *MERDE aux* und *ROSES aux*. Somit scheint die Eigenständigkeit von Manifesto No. 1 – zumindest im Hinblick auf seine graphische Gestaltung – fragwürdig. Der Aspekt, in dem dieses Manifest seine Originalität unter Beweis stellte und in dem sich die Vortizisten von ihren Vorbildern wirkungsvoll abnabelten, betrifft nicht die Form, sondern den unverwechselbaren Ton des Manifests, die Komponente des Humors und der Ironie. Im Gegensatz zu Apollinaire oder den Futuristen betrieben die Vortizisten in diesem Werk ihre eigene Subversion, jedem *BLAST* schien ein *BLESS* zu entsprechen, das den oder die eben Verdammten plötzlich segnete. Auf einen solchen in brachialen Formulierungen daherkommenden, dabei im Grunde doch feinsinnigen, weil dialektischen Witz waren unter den Avantgardisten Europas nur die Vortizisten gekommen.

Wollte man ein Fazit ziehen, könnte man sagen: Es gibt strukturelle Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen den Vortizisten und den Futuristen. Es wäre jedoch verfehlt, die englische Avantgarde aus der italienischen herleiten zu wollen oder sie mit ihr gleichzusetzen. Die Vortizisten waren nicht von den Futuristen abhängig, sie waren nicht die Epigonen Marinettis. Die Vortizisten selbst haben ihren Bezug zum Futurismus nie geleugnet. Im Gegenteil: In ihren Manifesten und Essays unterstrichen sie nicht selten das Positive, das Faszinierende an den Einfällen Marinettis und seiner Gefolgsmänner. Das zeigt der 1915 in der *WAR NUMBER* veröffentlichte Aufsatz von Wyndham Lewis „Review of Contemporary Art“. Hier findet sich viel von der Kritik aber auch von der Begeisterung, die die Vortizisten dem Futurismus entgegenbrachten:

1. We applaud the vivacity and the high-spirits of the Italian Futurists.
2. They have a merit similar to Strauss’s Waltzes, or Rag-Time; the best modern Popular Art, that is.¹⁵²

Die Auftritte der Futuristen seien explosiv, sie versetzten die Zuschauer in Erstaunen, sie lösten heftige Reaktionen aus, sie schlugen andere Künstler in ihren Bann, weil diese auf

¹⁵² Wyndham Lewis, „A Review of Contemporary Art“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 41.

futuristischen Soiréen oft zum ersten Mal eine wirklich publikumswirksame Kunst erlebten. Marinettis Vorträge, seine Mischung aus bewusstem Dilettantismus und charismatischer Intensität polarisierte. Die Spontaneität dieser Auftritte habe den Futuristen in der Kunst jedoch gefehlt, ihre Gemälde und Skulpturen hätten die Aussagen der Manifeste illustrieren wollen, und das sehe man ihnen an. Eine Kunst jedoch, die nur belegen wolle, falle in ihrer Qualität gegenüber aus sich selbst und aus dem unmittelbaren künstlerischen Impuls heraus entstandenen Werken ab. Die Absicht der Futuristen, die Doktrinen ihrer Manifeste strikt umsetzen zu wollen, sei falsch, denn sie mache ihre Kunst unfrei:

5. Their teaching, which should be quite useful for the public, they allow also to be a tyrant of themselves.

6. They are too mechanically reactive and impressionistic, and just as they do not master and keep in their places their ideas, so they do not sufficiently dominate the contents of their pictures.¹⁵³

Den Futuristen gelinge es nicht, sich von der Doktrin Monets zu lösen. Sie seien Gefangene einer Ästhetik, die schon lange nicht mehr zeitgemäß sei und die sich bereits im neunzehnten Jahrhundert als überholt erwiesen habe.

Darüber hinaus wirkten die Kunstwerke der Futuristen immer ein wenig provisorisch und unfertig, sie erreichten nie die letzte Intensität höchster Kunst. Vielleicht gelinge dies deshalb nicht, weil hier Künstler auch Selbstdarsteller sein wollten, weil hier der Elfenbeinturm verbunden werden solle mit Showelementen. Der Entertainer, der Performer könne jedoch nie ein Künstler von der Größe van Goghs werden:

12. To produce the best pictures or books that can be made, a man requires all the peace and continuity of work that can be obtained in this troubled world, and nothing short of this will serve. So he cannot at the same time be a big game hunter, a social light or political agitator. Byron owed three-fourths of his success to his life and personality. But life and personality fade out of work like fugitive colours in painting.

13. The effervescent, Active-Man, of the Futurist imagination would never be a first-rate artist.¹⁵⁴

Des weiteren warf Pound dem Futurismus seinen radikalen und unreflektierten Bruch mit der Vergangenheit vor. Die Futuristen wehrten sich gegen jede Form von Tradition, sie denunzierten sie als passeistisch. Die Vortizisten dagegen leugneten die Einbettung in Traditionen nicht, im Gegenteil – sie bejahten sie. Künstlerische Überlieferungen und Bräuche, so wie es sie natürlich auch bei den Futuristen gegeben hatte, wurden von den

¹⁵³ Ebd., S. 42.

¹⁵⁴ Ebd., S. 42.

Vortizisten als eine Grundgegebenheit jeder Kunst, als positives Faktum der künstlerischen Existenz gewertet:

The vorticist has not this curious tic for destroying past glories. I have no doubt that Italy needed Mr. Marinetti, but he did not set on the egg that hatched me, and as I am wholly opposed to his aesthetic principles I see no reason why I, and various men who agree with me, should be expected to call ourselves futurists. We do not desire to evade comparison with the past. We prefer that the comparison be made by some intelligent person whose idea of "the tradition" is not limited by the conventional taste of four or five centuries and one continent.¹⁵⁵

Wenn man also der Versuchung widersteht, die Vortizisten nicht auf die Einfälle und Techniken der Italiener zu reduzieren, so entsteht Klärungsbedarf. Aus welchen anderen Quellen bezogen sie Anreize zur Innovation?

Der Einfluss der europäischen Malerei 1 – Vortizismus und Expressionismus

Die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts ist eine Malerei des Experiments. Sie wurde eingeleitet durch Monet und Manet, Van Gogh und Gauguin, Cézanne und Rousseau, sie erreichte Höhepunkte in den Arbeiten Picassos und Braques, Klees und Kandinskys, Mondrians und Matisses, de Chiricos und Magrittes. Der Vortizismus griff diese Experimente auf, mit seinen geometrischen und reduzierten Formen knüpfte er insbesondere an den Kubismus Picassos und den abstrakten Expressionismus Kandinskys an. Aber warum? Warum schlossen die Vortizisten die Formen der viktorianischen Malerei oder der alten Meister komplett aus. Warum schienen die Farbkompositionen Kandinskys und die Kuben Picassos unendlich viel inspirierender zu wirken? Lewis sah den Grund für diese Präferenz modernistischer Formen in ihrer Existenzialität, ihrer Ursprünglichkeit, ihrer Unmittelbarkeit: "In the experiments of modern art we come face to face with the question of the *raison d'être* of Art more acutely than often before and the answer comes more clearly and unexpectedly."¹⁵⁶

Einen ersten und vielleicht den folgenreichsten Schritt auf dem Weg in diese modernistische, ursprüngliche Kunst, die Infragestellung von Repräsentation und Gegenständlichkeit, wagte der Holländer Vincent Van Gogh. In einem seiner Briefe erklärte er, wie er das Bild eines Freundes malte. Den Ausgangspunkt seiner Arbeit bildete die ‚Portraitähnlichkeit‘. Doch sobald das wirklichkeitsgetreue Bildnis fertig war, begann Van Gogh es zu bearbeiten, zu verändern, gemäß den für ihn typischen Stil- und Farbpräferenzen

¹⁵⁵ Ebd., S. 90.

¹⁵⁶ Wyndham Lewis, „Relativism and Picasso's latest work“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 1* (London, 1914), S. 140.

umzuformen. In einem Brief an seinen Bruder Theo beschrieb er das *Bildnis des belgischen Dichters Eugène Boch*, ein Werk, das er zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gemalt hatte:

Ich will das Bild eines Freundes machen, der von großen Dingen träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil das seine Natur ist. Dieser Mann wird blond sein. Ich möchte in das Bild die Bewunderung legen, die Liebe, die ich für ihn empfinde. Ich werde ihn also zuerst malen, wie er ist, so getreu ich kann. Aber damit ist das Bildnis nicht beendet. Um es zu beenden, werde ich jetzt der eigenmächtige Kolorist sein. Ich übertreibe das Blond des Haares, ich komme zu Orange-Tönen, zu Chroms, zu blassem Zitronengelb. Hinter den Kopf, statt der nichtssagenden Wand des schäbigen Zimmers, male ich das Unendliche, ich mache einen einfachen Hintergrund vom sattesten, eindringlichsten Blau, das ich zustande bringen kann, und durch diese einfache Zusammenstellung bekommt der blonde, leuchtende Kopf auf dem sattblauen Hintergrund etwas Geheimnisvolles wie der Stern am tiefblauen Himmel.¹⁵⁷

Die Technik, die Van Gogh in der Erschaffung dieses Portraits benutzte, entsprach ein wenig der des Karikaturisten. Karikatur ist expressionistisch, weil sie mit Ähnlichkeit spielt, weil sie ihr Opfer verzerrt. Solange diese Verzerrung unter dem Vorzeichen des Humors steht, wird sie dem Betrachter schnell verständlich. Man sieht sie nicht mit der Voreingenommenheit und kritischen Distanz an, mit der man sich der ‚hohen Kunst‘ naht. Wenn ein Künstler sich aber einer den Gegenstand verzerrenden Darstellungsweise bedient, nicht um Überlegenheit auszudrücken, sondern vielleicht Liebe, Bewunderung oder Angst, dann entstehen bei Kritik und Publikum Rezeptionsprobleme.

Dabei ist der Gedanke, der hinter dieser Malweise steht, eigentlich recht leicht verständlich zu machen. Unsere Gefühle und Empfindungen, unsere Einstellung zu Menschen und Dingen färben unsere Wahrnehmung, verändern unsere Erinnerung. Identische räumliche Konstellationen, identische Alltagsgegebenheiten prägen sich unserem Gedächtnis immer wieder neu, immer wieder anders ein, abhängig davon, ob wir glücklich oder traurig, gelassen oder unausgeglichen sind. Das Subjektive wiegt in diesen Dingen mehr als das Objektive, das Gefühlsmäßige mehr als das rein Sachliche.

Noch weiter als Van Gogh ging in der Erforschung dieser Wirkungen der norwegische Maler Edvard Munch. Am eindrücklichsten belegt dies wahrscheinlich das Gemälde *Der Schrei*. Alle Linien des Werkes führen zum Brennpunkt der Erregung, zum schreienden Kopf. Die Umgebung scheint Angst und Aufregung des Schreienden zu teilen, sein Gesicht ist bis zur Maskenhaftigkeit verzerrt. Die geweiteten Augen, die eingefallenen Wangen, die überspannte Gestik zeugen von Wahnsinn, Raserei und unerträglichem Schmerz. Das Publikum irritierte an der expressionistischen Kunst nicht so sehr, dass hier ein Naturvorbild

¹⁵⁷ Vincent Van Gogh in einem Brief an seinen Bruder Theo, zitiert nach Alfred Nemeczek, *Van Gogh. Das Drama von Arles* (München, 1995), S. 62-64.

verzerrt, sondern dass das Wohlgefallen des Betrachters fundamental in Frage gestellt und schließlich zur Nebensache erklärt wurde. Dass ein Karikaturist die Schwächen eines Menschen gnadenlos betonte, schien annehmbar. Das war sein Beruf, das waren die Mittel seiner Kunst. Aber dass ein Künstler die Natur nicht verschönern und idealisieren, sondern verhässlichen und zerstören wollte, provozierte zutiefst. Wem sollte diese bewusste Entstellung dienen? Wen wollte der Künstler mit solchen Werken erreichen? Munch hätte wohl geantwortet, dass ein Angstschrei eben nicht schön sei und dass es unaufrichtig und verlogen sei, immer nur die erfreulichen Seiten des Lebens darzustellen. Die Expressionisten waren tief von menschlichem Leid und Elend, von Brutalität und Gewalt erschüttert, es erschien ihnen wie Verrat an der Wahrheit und an ihrem Künstlerethos, in einer entstellten Welt eine makellose Kunst zu schaffen. Max Linde, Lübecker Freund und Förderer Munchs, erklärte in seiner Bekenntnisschrift „Edvard Munch und die Kunst der Zukunft“ (1902) die Präsenz des Hässlichen in den Gemälden der Expressionisten zur Notwendigkeit, zu einem Element, das die Kunst bereichere und das Merkmal der Größe ausmache:

Die Natur muss noch mehr überwunden, vereinfacht, stilisiert werden. [...] Das Hässliche wird durch die Kunst zur Tragik. Wie in dem Drama das dem menschlichen Leiden innewohnende Abstoßende verklärt und zum Mitleid geführt wird, so auch in der bildenden Kunst. Aus dem Naturhässlichen entsteht etwas Neues, ein Dissonanzaccord von besonderem Zauber. So ist heute die Skala des Darstellbaren ins Unermessliche gestiegen. Unsere Kunst ist reicher, umfassender als die Kunst der Alten.¹⁵⁸

Die Werke klassischer Meister, die Malerei Raffaels oder Corregios hatte den Expressionisten nichts mehr zu sagen, weil sie ihnen unehrlich und beschönigend erschien. Alles Schöne, Ausgewogene, Glatte war ihnen verdächtig. Die Expressionisten richteten den Blick auf die harten Tatsachen unserer Existenz, sie wendeten sich den von der Gesellschaft Ausgestoßenen, den Gefallenen zu. Sie mieden all die Effekte, die nach Niedlichkeit und Glätte aussahen, sie griffen auf all die Mittel zurück, die das Idyll und die Selbstzufriedenheit des Kleinbürgers aufbrachen.

Die Doktrin des Expressionismus hat entscheidend zu neuen Experimenten angeregt. So interessierte den modernen Künstler nicht mehr so sehr die bloße Repräsentation, die Nachahmung der Natur, sondern der Ausdruck des Empfindens durch innovative Arrangements und Farbkontraste. Plötzlich wurde es möglich, auf Motive zu verzichten und sich rein auf die Wirkung von Farbtönen und Umrissen, auf die Eigengesetzlichkeiten der Kunst zu konzentrieren.

¹⁵⁸ Max Linde, „Edvard Munch und die Kunst der Zukunft“, in: Brigitte Heise, *Edvard Munch und Lübeck* (Lübeck, 2003), S. 154.

Die Musik, die beziehungsreich und gegenstandslos, konkret und abstrakt zugleich war, inspirierte bei Künstlern und Theoretikern den Traum von einer visuellen Musik, von Gemälden wie Partituren. Whistler ging schon in diese Richtung, indem er seine Bilder genauso benannte wie Bach und Beethoven ihre Kompositionen. Der Schritt zur wirklich abstrakten und objektfreien Malerei, zu den Gemälden, in denen Form und Inhalt wirklich verschmolzen und in denen die Bildkunst sich der Kunst des Symphonischen annäherte, blieb jedoch einem anderen vorbehalten. Der erste Künstler, der mit ungegenständlichen Bildern an die Öffentlichkeit trat, war Wassily Kandinsky.

Kandinsky war Künstler, Gelehrter und Mystiker, wie viele seiner deutschen Malerfreunde zweifelte er an Fortschritt und Wissenschaft. Er sehnte sich nach Erneuerung der Welt durch Innerlichkeit und Spiritualität. In seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst*¹⁵⁹ beschrieb Kandinsky die vielfältigen psychologischen Wirkungen der reinen Farbe, vertrat er die Überzeugung, dass sich über das Medium der Kunst eine neue, unmittelbare, geistige Kommunikation herstellen lasse und dass die Kunst ihre Mittel entsprechend erweitern und verfeinern müsse.

Kandinsky legte mit dieser theoretischen Abhandlung den Grundstein zur abstrakten Kunst, er legitimierte Gegenstandslosigkeit und fungierte damit auch als Wegbereiter des Vortizismus. Die Befreiung von den Zwängen der Genremalerei und der Repräsentation ermöglichte den Nachfolgenden ein wesentlich freieren Umgang mit ihren Inspirationen, entthob sie des Zwanges zur Anpassung und Unterordnung, so wie ihn die Tradition und ihre Meister über alle Stile und Epochen immer schon ausgeübt hatten. Plötzlich entstand Freiraum für Experimente, für Improvisationen. Der Künstler konnte sich jetzt an neuen Formen und Farbkonstellationen versuchen und durfte dabei im Anfangsstadium, im Skizzenhaften, im Unfertigen bleiben. Seit Kandinsky war dies den Künstlern der europäischen Avantgarde möglich, ohne dass sie mit dem Diktum der Scharlatanerie oder des Dilettantentums belegt wurden.

Wie wir bereits im ersten Kapitel gesehen haben, machten die Vortizisten von dieser neu gewonnenen Freiheit reichhaltigen Gebrauch. Sie produzierten eine Unzahl an *Vorticist* bzw. *Abstract Compositions*. Doch neben diesen scheinbar völlig gegenstandslosen Entwürfen stehen mindestens ebenso viele Blätter und Leinwände, auf denen wir menschliche oder menschenähnliche Figuren bzw. Gegenstände des modernen Maschinen- und Industriezeitalters erblicken. Die Malerei (ebenso wie die Skulptur) des Vortizismus oszillierte zwischen Repräsentation und Nichtrepräsentation.

¹⁵⁹ Siehe unten, S. 112 ff.

Was Kunstkritiker vielleicht als Unentschiedenheit oder mangelnde künstlerische Konsequenz auslegen könnten, wurde wiederholt von Wyndham Lewis in seinen Essays und Kunstkritiken über den Vortizismus thematisiert und legitimiert. So stellte er in seinem „Review of Contemporary Art“, einem der wichtigsten Beiträge zur WAR NUMBER, die Frage, wann es überhaupt angemessen sei von repräsentativer und wann von nichtrepräsentativer Malerei zu sprechen:

3. In what is one painting representative and another non-representative?

4. If a man is not representing people, is he not representing masses of bottles? If he is not representing masses of bottles, is he not representing houses and masonry? Or is he not representing in his most seemingly abstract paintings, mixtures of these, or of something else? Always REPRESENTING, at all events.¹⁶⁰

Lewis tat hier etwas absolut Grundlegendes, denn er begann eine Diskussion über Intention und Möglichkeit der abstrakten Malerei. Wie gegenstandslos kann gegenstandslose Malerei überhaupt sein? Wie abstrakt ist abstrakte Kunst wirklich? Greifen nicht auch die Künstler, die sich von aller Repräsentation der Natur lösen wollen, geradezu zwangsläufig auf Linien, Farben und Formen zurück, die aus der Natur stammen? Ist in den Werken der abstrakten Kunst nicht immer auch das absolut konkrete Formenrepertoire unserer Umwelt vorhanden? Wenn dies so wäre, dann würden damit Sinn und Zweck der sogenannten Abstraktion ad absurdum geführt, dann wären alle ihre Formen immer auch abbildend, immer auch repräsentativ.

Lewis lehnte die abstrakte Kunst deshalb nicht ab. In einer von alten Sujets und Genres durchsetzten Maltradition sah er ihre positive Funktion. Sie brach mit ausgedienten, seit der Renaissance und seit der Geburt des europäischen Humanismus herrschenden Klischees und verschaffte dem Künstler neuen Spielraum in der Wahl seiner Mittel und Themen. Das veranlasste ihn jedoch nicht dazu, Kandinskys dogmatische Forderung nach Abstraktion unreflektiert zu übernehmen. Seine künstlerische Integrität und auch die der anderen Vortizisten würde mit der Unterordnung unter die Trends und Moden der kontinentalen Avantgarde eher zurückgehen als gewinnen.

Noch ein anderer Punkt wurde Lewis zum Anlass der Kritik. Kandinskys einseitiger Verzicht auf alle repräsentativen Elemente, der theoretische Bann über alle Formen der Gegenständlichkeit ging einher mit Spiritualismus und Geistergläubigkeit, mit der naiven Bejahung des Immateriellen und des Übersinnlichen.

¹⁶⁰ Wyndham Lewis, „A Review of Contemporary Art“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 42.

12. Kandinsky, docile to the intuitive fluctuations of his soul and anxious to render his hand and mind elastic and receptive, follows this unreal entity into its cloud-world, out of the material and solid universe.

13. He allows the Bach-like will that resides in each good artist to be made war on by the slovenly and wandering Spirit.

14. He allows the rigid chambers of his Brain to become a mystic house haunted by an automatic and puerile Spook, that leaves a delicate trail like a snail.

15. It is just as useless to employ this sort of Dead, as it is to have too many dealings with the Illustrious Professional Dead, known as Old Masters.¹⁶¹

Die Passivität und die Rezeptivität Kandinskys im Umgang mit der Inspiration, sein Glaube an das Unwirkliche und das Spirituelle war zu schwach für den auf Aktion und Härte, Konfrontation und Widerstand eingestellten Vortizisten. Die Mode des Spiritualismus, die Faszination des Esoterischen, die nach der Jahrhundertwende ganz Europa erfasste und Intellektuelle, Künstler und Wissenschaftler gleichermaßen in ihren Bann zog, verwarf Lewis als leeren Spuk. Madame Blavatsky und spiritistische Séancen böten dem ernsthaften Künstler inzwischen genauso wenig Anhaltspunkte wie der immer und immer wieder kopierte Michelangelo.

Der Einfluss der europäischen Malerei 2 –Vortizismus und Kubismus

Nicht durch Kandinsky allein ist die ‚abstrakte Kunst‘ so einflussreich geworden. Um ihren Erfolg und die Veränderung der künstlerischen Szene in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu verstehen, muss man auch die künstlerischen Entwicklungen in Paris berücksichtigen. In Paris hat der Kubismus seinen Ursprung – die Avantgarde also, die den Bruch mit der abendländischen Maltradition genauso radikal betrieb wie Kandinsky und die wie keine andere die Vortizisten in ihren Experimenten anleitete.

Mit der großen Retrospektive nach seinem Tod 1906 gewann die Malerei Cézannes mehr und mehr an Bedeutung, insbesondere dem jungen spanischen Maler Pablo Picasso wurden die Werke des gerade verstorbenen Meisters zum Beispiel. Picasso war Sohn eines Zeichenlehrers, sein technisches Talent entwickelte sich rasch, an der Kunstschule von Barcelona galt er als Wunderkind. Mit neunzehn Jahren ging er nach Paris und malte dort Bettler, Obdachlose, fahrendes Volk und Zirkusakrobaten. Diese Themen befriedigten ihn nicht lange, und er begann sein Studium primitiver Kunst.

¹⁶¹ Ebd., S. 43.

Der Primitivismus lehrte den Aufbau eines Gesichts oder Gegenstandes aus ein paar elementaren Formen und bot eine echte Alternative zu den Vereinfachungen und Stilisierungen, die man im Jugendstil getrieben hatte. Der Jugendstil verwandelte Naturformen in flächenhafte Ornamente. Gibt es Mittel und Wege, diese Flächenhaftigkeit zu vermeiden? Kann man das Bild eines Gegenstandes so aufzubauen, dass man ihn weiterhin als ein Ding im Raum, als ein greifbares Objekt empfindet? Es war dieses Problem, dass Picasso zur Malerei Paul Cézannes führte. In einem seiner Briefe an einen jungen Maler riet Cézanne, in der Natur Zylinder, Kegel und Kugeln zu sehen. Er meinte eigentlich, dass man diese elementaren geometrischen Formen immer vor Augen haben sollte, wenn man ein Bild komponierte und ihm Tiefe und Substanz geben wollte. Doch Picasso und seine Freunde beschlossen, diesen Rat wörtlich zu nehmen.

Hinter dieser Entscheidung stand auch der Gedanke, dass die Malerei die Dinge sowieso nicht so darstelle, wie das Auge sie wahrnehme. Das sei ein Irrtum der Kunsttheorie, der zusammen mit der Ästhetik des Impressionismus endgültig verabschiedet werden müsse. Die Kubisten wollten nicht den flüchtigen Augenblick auf der Leinwand festhalten. Sie gingen auf Cézannes Spuren und versuchten, das Bild so gediegen und dauerhaft wie möglich aus Einzelformen aufzubauen. Warum nicht konsequent sein und zugeben, dass das Ziel der Malerei nicht Naturnachahmung sei, sondern Konstruktion? Wenn man an einen Gegenstand, z. B. an eine Geige denke, so sehe man ihn mit dem geistigen Auge anders als mit dem sinnlichen. Die verschiedenen Ansichten seien uns oft zugleich ‚gegenwärtig‘. Einige Aspekte des Gegenstandes verkörperten sich sehr präzise, andere würden verschwimmen. Nichtsdestotrotz enthalte dieses sonderbare, imaginäre Formengemisch mehr von einer Geige als eine Photographie oder ein Gemälde je enthalten könne.

So entwickelten die Kubisten ein analytisches Verfahren, dass seine Formen aus der Betrachtung des Gegenstandes gewann. Die Solidität des Objektes blieb gewahrt, seine formale Dichte wurde betont durch Zurückführung seiner Formen auf stereometrische Grundbausteine. Das Atmosphärische wurde durch geometrische Facettierung bestimmt, der Raum wurde im Bildviereck fest verklammert, hinten durch eine Reliefebene abgegrenzt und durch das Ineinanderschieben der Facetten zum autonomen Bildraum geformt. Das Bild schloss sich in sich selbst ein. Es wurde zu einer architektonischen Ordnungsformel, zu einer Abstraktion über Gegenstände aus unserer unmittelbaren Umwelt, zu einer geometrischen Rekonstruktion. In den Werken des Kubismus verwandelten sich die Dinge in stereometrische Bausteine, in Kugel, Kegel und Konus, aus ihnen fügte sich der Kristall des Bildes

zusammen, sein Gefüge erzeugte die Charakteristik der Körper. Die formale Analyse gewann aus dem Ding geometrische Daten als Konstruktionselemente.

Diese Methode brachte Bilder hervor wie Picassos *Stilleben mit Geige und Trauben*. In gewisser Hinsicht greift es auf die Methoden der Ägypter zurück, die von jedem Gegenstand die charakteristische Ansicht darstellten. So sieht man die Schnecke und die Wirbel der Geige von der Seite, die F-Löcher dagegen von vorne. Die Krümmung der Zargen ist stark übertrieben, der Bogen und die Saiten tauchen in Bruchstücken auf, die Saiten sogar zweimal, einmal auf die Aufsicht bezogen, einmal zur Schnecke hin verlaufend. Trotz eines scheinbaren Durcheinanders beziehungsloser Fragmente wirkt die Komposition nicht ordnungslos oder chaotisch. Der Künstler baut sein Bild aus mehr oder weniger vergleichbar und geordnet konstruierten Facetten auf, das Ganze wirkt konsequent und geschlossen. Natürlich hat diese Methode, das Abbild eines Gegenstandes aus Fragmenten aufzubauen, einen Nachteil: Das Ganze lässt sich nur mit mehr oder weniger bekannten Gegenständen machen. Wer das Bild verstehen will, muss erst wissen, wie eine Geige aussieht, denn sonst kann es ihm nie gelingen, die verschiedenen Fragmente richtig aufeinander zu beziehen. Die Kubisten wählten aus diesem Grund gewöhnlich Gegenstände, die jeder kennt: Gitarren, Flaschen, Fruchtschalen und ausnahmsweise auch die menschliche Gestalt – um es dem Beschauer zu ermöglichen, die Teilansichten leicht zu erkennen und aufeinander zu beziehen.

Der Kubismus hielt für den Vortizismus wesentlich mehr Anregungen bereit als die Kunst Kandinskys, im Verhältnis dieser Bewegungen gab es wesentlich mehr Schnittpunkte. So teilten beide die Präferenz für reduzierte, geometrische Formen, die einen arbeiteten mit Kuben, die anderen mit Dreiecken, Quadraten, Rechtecken, Rauten, etc. So bevorzugten beide das Schematisierende aber eben nicht Gegenstandslose, das Abstrahierende aber eben nicht Abstrakte. Der Vortizismus strebte, inspiriert vom Vorbild des Kubismus, nach einer Bildsprache, die ihre Gegenstände mit einer neuen Anschaulichkeit, einer neuen Plastizität ausstattete. In seinem „Review of Contemporary Art“ versuchte Lewis den Charme des Kubismus in griffige Formulierungen und Bilder zu fassen. Dabei drängte sich ihm ein ganz spezieller Vergleich auf:

22. Picasso, in his L'HOMME A LA CLARINETTE (1912) – there are more striking examples, but I have not the titles – is giving you the portrait of a man.

23. But the character of the forms (that is now the famous cubist formula) is that of masonry; plastically, to all intents and purposes this is a house: the colour, as well, helping to this effect.

24. The supple, soft and vital elements, which distinguish animals and men, and which in the essential rendering of a man or an animal would have to be fully given, if not insisted on, are here transformed into the stolid masonry of a common building.¹⁶²

Es ist sicher ein wenig eigentümlich, die Kubisten mit Steinmetzen oder Maurern zu vergleichen. Unangemessen scheint es jedoch nicht. Den Gemälden der Kubisten eignete tatsächlich etwas Gemauertes, etwas Gebautes. Ganz so wie der Maurer im Bau eines Hauses Stein auf Stein, Ziegel auf Ziegel, Quader auf Quader setze, so platziere der Kubist in der Konstruktion seines Bildes Segment an Segment, Kubus an Kubus, Form an Form. Diese Art und Weise, Gegenstände und insbesondere Menschen gebaut, plastisch, architektonisch darzustellen, schient ihm im Zeitalter der Moderne, in der Umwelt und Individuum immer stärker mechanisiert, automatisiert und technisiert würden, die einzig angemessene:

29. It is natural for us to represent a man as we would wish him to be; artists have always represented men as more beautiful, more symmetrically muscular, with more commanding countenances than they usually, in nature, possess.

30. And in our time it is natural that an artist should wish to endow his “bonhomme” when he makes one in the grip of an heroic emotion, with something of the fatality, grandeur and efficiency of a machine.

31. When you watch an electric crane, swinging up with extraordinary grace and ease a huge weight, your instinct to admire this power is, subconsciously, a selfish one. It is a pity that there are not men so strong that they can lift a house up, and fling it across a river.¹⁶³

Menschen, die so stark sind, dass sie ein Haus anheben und über einen Fluss schleudern können, heroische und pathetische Individuen, die in ihrer Größe über sie selbst hinaus weisen und an das Maschinenhafte heranreichen. Eine moderne Kunst müsse sich die energetischsten und intensivsten Formen des neuen Zeitalters aneignen, um Persönlichkeiten zu entwerfen, die diese Intensität reflektierten, die also die immense Kraft der Maschinen verkörperten. Der Kubismus sei auf dem Weg zu dieser Kunst weiter gekommen als alle anderen Ismen und Stile, aber nicht weit genug. Die Malerei Picassos sei nicht energetisch genug und könnte es auch nie sein. Denn eine Malerei, die Figuren wie Häuser oder Bauwerk konstruiere, werde immer im Statischen, im Leblosen verbleiben. Die Kunst Picassos impliziere weder Kraft noch Handlung, die Individuen, die der Kubismus entwerfe, seien weder dynamisch noch lebendig:

¹⁶² Ebd., S. 43. Um genau zu sein: Die Zeichnung, von der Wyndham Lewis hier spricht, heißt *Homme moustachu à la clarinette* bzw. *Mann mit Schnurrbart und Klarinette* (Abb. 95) und stammt aus dem Herbst des Jahres 1911.

¹⁶³ Ebd., S. 43.

34. This deadness in Picasso, is partly due to the naturalistic method of “cubing” on a posed model, which I have referred to before, instead of taking the life of the man or animal inside your work, and building with this life fluid, as it were.

35. We may say, this being so, that in Picasso’s portrait the forms are those of masonry, and, properly, should only be used for such. They are inappropriate in the construction of a man, where, however rigid the form may be, there should be at least the suggestions of life and displacement that you get in a machine. If the method of work or temperament of the artist went towards vitality rather than a calculated deadness, this would not be the case.¹⁶⁴

Picassos Gemälde und Zeichnungen wirkten auf Lewis tot. Das lag in erster Linie daran, dass es Picasso in seiner Malerei um die Umsetzung einer Methode ging und dass Lewis dagegen in erster Linie die Darstellung des modernen Menschen interessierte. Er wollte den Menschen als Teil und als Verkörperung eines neuen Zeitalters zeigen. Es ging ihm dabei nicht um das mündige, gebildete, selbstbewusste Individuum des Humanismus, sondern um den desubjektivierten Menschen, den Menschen als Teil übergreifender Zusammenhänge und Bewegungen. Dieser neue Typus ordne sich immer mehr abstrakten Prinzipien unter, er betreibe Entselbstung und Ichaufgabe.

Die Vortizisten erstrebten also nicht, wie die Kubisten, die möglichst perfekte, möglichst reine Umsetzung eines Methodenideals. Sie gingen davon aus, dass die Formen ihrer Kunst als Bedeutungsträger fungierten, dass sie entscheidende Inhalte der Moderne transportierten. Die Großstadt und ihre Industrien würden im anbrechenden Zeitalter getragen von einem neuen Lebensrhythmus, von einer neuen Intensität. Einige Formen könnten dies ausdrücken, andere seien dazu zu schwach.

Dieses Vorgehen war ungewöhnlich und hatte nur wenige Vorbilder. Zwar war es allen Zeiten üblich gewesen, Kunst als Transporter höherer Bedeutungen und Werte zu betrachten. Doch waren die Resultate der damit verbundenen künstlerischen Bemühungen immer im Gegenständlichen, im Abbildenden verblieben. Diese Situation änderte sich in der Moderne grundlegend. Wie oben bereits ausgeführt, arbeiteten die Künstler der Avantgarde zunehmend abstrakt, Kubisten und Expressionisten, Suprematisten und Vortizisten lösten sich von realistischen und naturalistischen Formen der Malerei. Aufbauend auf der Überzeugung, dass gegenstandslose Malerei mehr sagen könne als repräsentative und dass auch abstrakte Formen Bedeutungsträger sein könnten, ließen sie die ausgetretenen Pfade der abbildenden Malerei hinter sich.

Künstlerisch eröffnete sich ihnen eine Vielzahl an Möglichkeiten, in der Vermarktung ihrer Kunst ergab sich jedoch ein Problem: Sie mussten ihr Vorgehen legitimieren, sie

¹⁶⁴ Ebd., S. 44.

mussten sich einem zunehmend ratlosen Publikum erklären. Wenn selbst Eingeweihten die Interpretation der neuen Kunst Schwierigkeiten bereitete, wenn die Intention dieser Werke selbst dem Fachpublikum nicht mehr aus sich selbst heraus verständlich wurde, dann brauchte es verstärkt solche Schriften, die diesem Bedürfnis entsprachen, die die widerspenstigen, scheinbar ungreifbaren Formen der Abstraktion der Rede des Kritikers gefügig machten und mit Sinn anfüllten.

Die Theoretisierung der Kunst 1 – Guillaume Apollinaires „Les Peintres Cubistes“

Unter den Fürsprechern und Verteidigern der Kunst der Avantgarde nahmen Guillaume Apollinaire und Wassilij Kandinsky eine Vorreiterrolle ein. Apollinaire veröffentlichte 1908 den Artikel „Les Trois Vertus Plastiques“, der sich in der Folge zum äußerst einflussreichen Essay „Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques“ erweiterte. Kandinsky veröffentlichte 1912 seine Studie *Über das Geistige in der Kunst*. Sie erarbeiteten Legitimationen, Deutungsansätze und Philosophien zur abstrakten Malerei, die Anliegen und Gepräge des neuen Stils vermittelten und ihm dabei einen spirituellen Mehrwert verleihen sollten.

Apollinaire entwarf in seinem Essay „Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques“ das Bild eines gerade entstehenden Malstils, der in ganz Europa rezipiert werde und zu einer Vielfalt von Formexperimenten anrege. Der Kubismus sei eine gerade im Entstehen begriffene Tendenz, die mit herrschenden Konventionen breche, die sich nicht zum Sklaven der Gegenstände mache und die sich nicht unreflektiert dem Gebot der Repräsentation unterordne: «On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et, on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration.»¹⁶⁵

Der Kubismus befreite sich aus den Fesseln der Tradition und erweckte den modernen Künstler aus der Hypnose alter Klischees. So sei die Kunst am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts über weite Strecken verwässert, durchsetzt von Konzessionen an das Publikum und die Lehrmeinung. In diesem Sinne sei sie unrein und der Erneuerung bedürftig. Aber wie die Flamme, die sich immer wieder selbst reinige, so werde auch die Kunst den Ausweg aus dieser Krise finden. Die alte Malerei werde verdrängt werden von einer neuen, die zur Abstraktion tendiere und nicht selten mit Gemälden ende, die nahezu gegenstandslos seien und die herkömmlichen Formen der Darstellung unterliefen. Der neuen Generation gehe es

¹⁶⁵ Guillaume Apollinaire, „Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques“, in: *Oeuvres complètes. Quatrième Volume* (Paris, 1966), S. 16.

um die Wahrhaftigkeit der Kunst, um die Einhaltung des neuen Stils, um die konsequente Umsetzung bestimmter Formpräferenzen. Diese Gemälde zu betrachten könne ein Vergnügen sein, doch sei es ein anderes als das altgewohnte:

Ces peintres, s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude. La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'ils suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine. L'art moderne repousse, généralement, la plupart des moyens de plaire mis en œuvre par les grands artistes des temps passés. Si le but de la peinture est toujours comme il fut jadis : le plaisir des yeux, on demande désormais à l'amateur d'y trouver un autre plaisir que celui que peut lui procurer aussi bien le spectacle des choses naturelles.¹⁶⁶

Die Kunst, die auf diesem Wege entstehe, sei eher intellektuell als sinnlich, eher metaphysisch als materiell. Sie lebe von ihrer Tendenz zur Abstraktion. In dieser Abstraktion formulierten sich allgemeine und deshalb höhere Werte. Die neue Kunst sei eine fordernde, wohl auch deshalb, weil ihr etwas Religiöses, etwas Metaphysisches eigne:

Voulant atteindre aux proportions de l'idéal, ne se bornant pas à l'humanité, les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles. Ils s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique et des proportions locales pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe des croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est à dire de l'art religieux.¹⁶⁷

Der kubistische Maler besitze die einmalige Fähigkeit, neue Formen zu schöpfen, da er nicht mehr an Imitation und Repräsentation gebunden sei. In diesem Sinne verfüge er über die Gabe, die Realität zu transzendieren und gleichzeitig mit den Mitteln seiner Kunst zu bereichern. Er erreiche eine Realität, die hinter dem Sinnlichen, Oberflächlichen, Äußerlichen liege, er dringe vor zum Charakteristischen, zum Wesentlichen, zum Eigentlichen:

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte *cubiquer*. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ebd., S. 18.

¹⁶⁷ Ebd., S. 21.

¹⁶⁸ Ebd., S. 24.

Damit erreiche die Malerei der Kubisten eine zuvor ungekannte Dimension und Tiefe. Sie reflektiere auf das Wesen des Schönen und gelange zu der bildlich greifbaren Erkenntnis, dass das Schöne das Universelle und nicht das Alltägliche sei. Das Schöne komme zu sich selbst in der Abstraktion, in der Verallgemeinerung, in der Überwindung trivialer Lebensumstände. Indem die neue Kunst also die Sphäre des Menschlichen hinter sich lasse, dringe sie vor zum Humanen:

L'école moderne de peinture me paraît la plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a posé la question du beau en soi. Elle veut se figurer le beau dégagé de la délectation que l'homme cause à l'homme, et depuis le commencement des temps historiques aucun artiste européen n'avait osé cela. Il faut aux nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus seulement l'expression orgueilleuse de l'espèce, mais l'expression de l'univers, dans la mesure où il s'est humanisé dans la lumière.¹⁶⁹

Apollinaire erklärte den Kubismus zu einer Kunst der Transzendenz und der Aufklärung. Kubismus, das war seiner Meinung nach nicht nur ein Formenexperiment, sondern die künstlerische Formulierung einer philosophischen und allgemeinmenschlichen Aussage, einer künstlerischen Wahrheit, die über die Leistungen und Meisterwerke der Tradition hinausgehe. Zu den Malern, die zur Ausdifferenzierung der kubistischen Formensprache am meisten beigetragen hätten, zu den Hauptvertretern des Kubismus zählte er vor allem Pablo Picasso und Georges Braque, aber auch Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp und Duchamp-Villon.

Apollinaire erkannte die Bedeutung des Kubismus sicherlich nicht als erster, aber als erster entdeckte er die philosophische Dimension, den Bedeutungsüberschuss dieser Malerei. Darüber hinaus verteidigte er die neue Kunst gegen die Angriffe der Traditionalisten, sein « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père »¹⁷⁰ erlangte Berühmtheit, wurde zu einem Losungswort für Kubisten, Futuristen und auch Vortizisten. So zitierte Ezra Pound eben diesen Satz in seinem Buch *A Memoir of Gaudier-Brzeska*:

We are all futurists to the extent of believing with Guillaume Apollinaire that « On ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père. » But futurism, when it gets into art, is, for the most part, a descendant of impressionism. It is a sort of accelerated impressionism. There is another artistic descent via Picasso and Kandinsky; via cubism and expressionism. One does not complain of neo-impressionism and "simultaneity," but one is not wholly satisfied by them. One has perhaps other needs.¹⁷¹

¹⁶⁹ Ebd., S. 25.

¹⁷⁰ Siehe oben, Fußnote 33.

¹⁷¹ Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska. A Memoir. Including the Published Writings of the Sculptor, and a Selection from His Letters* (New York, 1916), S.82.

Die Positionen Pounds und Apollinaires könnten ähnlicher nicht sein. Denn wie Pound sah Apollinaire die positive Funktion des Futurismus und Marinettis in ihrer Befreiung vom lastenden Konformitätsdruck der Akademiekunst und der Salonmalerei, in diesem Sinne verfasste Apollinaire das Manifest „L’antitradition futuriste“. Bezogen auf die bildende Kunst jedoch schien ihm der Futurismus unerheblich und einfallslos, die Kunst der futuristischen Maler sei über weite Strecken illustrativ und unreflektiert. In seinem Artikel aus *Le Petit Bleu* vom 9. Februar 1912 hieß es:

En réalité, les peintres futuristes ont eu jusqu’ici plus d’idées philosophiques et littéraires que d’idées plastiques. Ils déclarent avec une insolence qui serait peut-être mieux nommée inconscience : « Nous pouvons déclarer sans vantardise que cette première exposition de peinture italienne qui ait été offerte jusqu’ici au jugement de l’Europe. » C’est imbécile [...] On n’ose même pas porter un jugement sur tant de sottise. [...] Plus loin, ils ajoutent : « Nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne. » Et ne connaissant de la peinture française ni Corot, ni Cézanne, ni Gauguin, ni Renoir, ni Seurat, ni Matisse, ils imitent les derniers venus parmi les peintres peignants à Paris [...] ¹⁷²

Man merkt, wie sehr die Argumentationen der Vortizisten aufbauten auf den ästhetischen Urteilen Apollinaires. Aber wer wäre hier auch besser geeignet als er? Apollinaire kannte die neuesten Entwicklungen der Avantgarde im Detail, er stand im persönlichen Kontakt mit den Protagonisten des Futurismus und des Kubismus. Er verarbeitete diese Entwicklungen nicht nur als Kritiker und glänzender Feuilletonist, sondern auch als einer der bedeutendsten Dichter seiner Zeit. Seine Mehrfachbegabung, aber auch seine Sonderstellung zwischen Kubismus und Futurismus prädestinierten ihn dazu, ein Vorbild zu werden für Ezra Pound und Wyndham Lewis. Lag es an dieser so weitgehenden Entsprechung, an dieser auffallenden Affinität in Kunst und Theorie, dass die Vortizisten Apollinaire so selten offen zitierten?

Die Theoretisierung der Kunst 2 – Wassilij Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*

Neben Apollinaires „Les peintres cubistes“ hat unter den Interpretationen moderner Kunst insbesondere Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* große Bedeutung erlangt. Das Buch handelte im ersten Teil, *Allgemeines*, von den geistigen Grundlagen, im zweiten, *Malerei*, von den formalen Voraussetzungen des Schaffens. Der gesamte Verlauf der Argumentation war von dem absoluten Glauben an den Anbruch einer neuen Ära geprägt, in welcher der Geist Berge versetze, in welcher die Kunst durch das Primat innerer Werte, durch die unmittelbare

¹⁷² Guillaume Apollinaire, „Les Futuristes“, in: Béatrice Riottot El-Habib/Vincent Gille (Hg.), *Apollinaire. Critique d’art* (Paris, 1993), S. 109.

Wirkung auf das Gute im Menschen, die Reste des Materialismus überwinden helfe und in Zusammenarbeit mit den anderen Künsten zu einem Gesamtkunstwerk vorstoße. Worte wie Geist, Seele, Leben, Welt, Klang wiederholten sich.

Kandinsky scheute sich nicht, auf das Alte und Neue Testament Bezug zu nehmen: „Der unsichtbare Moses kommt vom Berg, sieht den Tanz um das Goldene Kalb. Aber doch bringt er eine neue Weisheit mit sich zu den Menschen.“¹⁷³ Er verglich die Sphäre des Geistes mit einem Dreieck, in dem unten die Atheisten säßen, „der Himmel ist entleert, Gott ist gestorben“, ¹⁷⁴ weiter oben die von Angst und Unsicherheit beherrschten Positivisten und Naturalisten, Wissenschaftler und Kunstgelehrten. Erst am höchsten Punkt dieses Dreiecks dagegen sei keine Angst mehr, hier gebe es keine Festung, die man nicht nehmen könne.

Es ist bezeichnend, auf welche Namen sich Kandinsky in diesem Kapitel berief, auf Alfred Kubin und Maeterlinck als ‚Hellseher‘ und ‚Propheten‘, auf Robert Schumann, auf Richard Wagner, dessen Leitmotiv eine Art geistiger Atmosphäre bilde; auf Debussy, der Impressionen in geistige Bilder verwandle; auf Mussorgsky und Skrjabin, auf Arnold Schönberg, der auf dem Wege zum innerlich Notwendigen schon Goldgruben der neuen Schönheit entdeckt habe, hier beginne die Zukunftsmusik.

Kandinsky nannte die Neoimpressionisten, Rossetti und Böcklin, auch Segantini als Sucher des Inneren im Mittel; Matisse, der in seinen Bildern das Göttliche wiederzugeben versuche; schließlich Picasso, der nie dem äußeren Schönen unterliege und das Konstruktive durch Zahlenverhältnisse erreiche. Seine Freunde Marc und Klee nannte er nicht, was darauf schließen lässt, dass Kandinsky das Manuskript abschloss, bevor er sie kennen lernte.

Kandinsky beobachtete, dass die Künste sich im Augenblick der geistigen Erneuerung einander näherten, und zwar durch ihre Wendung zum Abstrakten, zu den Elementen und zur inneren Natur. Er meinte wie Klee, dass die Musik am weitesten und durch ihre seit Jahrhunderten ausgebildete Theorie für die anderen Künste vorbildlich sei. Deshalb sei die Malerei der Musik jedoch als Medium nicht unterlegen. Jede Kunst habe ihre Kräfte, die durch die einer anderen nicht zu ersetzen seien.

Der zweite Teil des ‚Geistigen‘ war eine Art Harmonielehre und begann mit dem Lieblingsthema Kandinskys in der damaligen Epoche, der Wirkung der Farbe. Die physiologische Wirkung der Farbe sei sensuell von kurzer Dauer, hellere, warme Farben wie Zinnoberrot zögen an, grelles Zitronengelb tue weh. Der physiologische Klang trete ein, wenn die elementare Wirkung eine seelische Vibration verursache, direkt oder assoziativ. Die

¹⁷³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (Bern, 2004), S. 37.

¹⁷⁴ Ebd., S. 40.

direkte Wirkung der Farbe sei dabei größer als die assoziative. „Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.“¹⁷⁵ Die Harmonie beruhe auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele, auf dem Prinzip der inneren Notwendigkeit.

Das längste Kapitel des zweiten Teils handelte von der ‚Formen- und Farbensprache‘. Zwei Mittel stünden dem Maler zur Verfügung: Farbe und Form. Die Form könne für sich leben, die Farbe nicht, sie bedürfe der Begrenzung. Form und Farbe existierten zwar auch absolut, in der Malerei aber bedingten sie sich untereinander und gegenseitig. Die Farbe modifiziere die Form, die Form die Farbe. Tiefe Farben würden wirkungsstärker durch runde Formen (Blau im Kreis), aber auch die disharmonischen Zusammenstellungen ergäben Ausdrucksmöglichkeiten und neue Harmonien. Form sei äußerlich Abgrenzung, innerlich aber auch Inhalt, und die Formenharmonie beruhe wie die der Farben auf dem Prinzip der inneren Notwendigkeit, unabhängig davon, ob die Form gegenständlich oder abstrakt sei.

Warum war diese Schrift Kandinskys für die Vortizisten so wichtig? Warum rezensierten und übersetzten sie sie in BLAST? Edward Wadsworth begründete diese Begeisterung in seinem Artikel „Inner Necessity“ damit, dass hier ein Psychologe und Metaphysiker am Werk sei, der die Experimente der Avantgarde mit einem spirituellen Mehrwert versehe. Kandinsky gebe der Malerei eine Dimension zurück, die sie in der Salonmalerei des neunzehnten Jahrhunderts verloren habe, er interpretiere Kunst als Ausdruck des Metaphysischen, als Vermittlung des Transzendenten: “He writes of art – not in its relation to the drawing-room or the modern exhibition, but in its relation to the universe and the soul of man.”¹⁷⁶ Kandinsky befreie die Kunst aus den Klischees und den Floskeln der gesellschaftlichen Konvention, er bestärke gerade junge Künstler darin, sich über die Vorgaben repräsentativer und impressionistischer Ansätze hinauszuwagen und mit den Mitteln ihrer Kunst das Spirituelle, das Abstrakte, das schlechthin Andere zu suchen. Damit gelinge ihm eine Weichenstellung, die die gesamte europäische Kunst, die Ganzheit des westlichen Formenkanons erfasse:

European artists of the past have treated art almost entirely from a too obviously and externally human outlook. Europe to-day, which is laying the solid foundations of the Western art of to-morrow, approaches this task from the deeper and more spiritual standpoint of the soul.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Kandinsky 2004, S. 68.

¹⁷⁶ Edward Wadsworth, „Inner Necessity“, in: Lewis 1914, S. 119.

¹⁷⁷ Ebd., S. 119. Die Rückkehr zur Spiritualität in der Kunst der Avantgarde, die Wadsworth hier ganz richtig benannte, wurde nicht nur durch Kandinsky, sondern auch durch den russischen Maler und Begründer des Suprematismus, Kazimir Malevic, verkörpert. In Kompositionen wie Suprematismus

Kandinsky rückte Kunst in die Nähe des Religiösen, er verband die Dauerhaftigkeit und die Schönheit des Werks mit dem Prinzip der inneren Notwendigkeit, mit geradezu mystischer Inspiriertheit. So gab er den Vortizisten ein Beispiel, wie sich über moderne Kunst schreiben ließ und wie man die Formen der Abstraktion mit einem spirituellen oder zumindest intellektuellen Mehrwert ausstatten konnte. Zwar kritisierte Wyndham Lewis die Theorien Kandinskys immer wieder als zu esoterisch und zu fern von den gesellschaftlichen Gegebenheiten des Maschinenzeitalters.¹⁷⁸ Doch bei aller Kritik lieferte Kandinsky ihm (aber auch Pound und Gaudier-Brzeska) eine wichtige Basis, mit der er sich polemisch-kritisch in Essays oder Manifesten über Sinn und Intention der Kunst der Avantgarde bzw. des Vortizismus auseinandersetzen konnte. Durch die Beschäftigung und Abgleichung mit der Position Kandinskys entwickelten in der Folge die Künstler des Rebel Art Centre eine eigenständige Deutung der Moderne, erschufen sie eine spezifische und individuelle Legitimation für die Kunst des Vortizismus.

Am Ende des zweiten Kapitels stellte sich die Frage nach den Quellen des vortizistischen Kunstverständnisses, sowohl in künstlerischer wie auch in programmatischer Hinsicht. Das dritte Kapitel hat diesen Anspruch insoweit eingelöst, als es die Bezüge zur europäischen Avantgarde thematisiert hat. Dabei ist deutlich geworden, dass nicht nur der Futurismus, sondern auch der Expressionismus und der Kubismus als wichtige Impulsgeber fungierten. Nicht nur Filippo Tommaso Marinetti, auch Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky und Pablo Picasso wirkten auf die Vortizisten.

(Schwarzes Kreuz auf rotem Grund), Abb. 96, Malevic suchte nach einer Synthese aus Religiosität und künstlerischer Experimentalität. Daneben verfasste er eine Reihe von Schriften, die in ihrer Experimentalität und Ausdrucksstärke über Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* vielleicht sogar hinausgingen. In „Bemerkung über Geist, Seele, Rhythmus, Tempo“ hieß es: „Ein anderer flieht in die Kirche, weil er dort die Wahrheit zu finden glaubt. Dritte gehen in die Berge, Höhlen, Wüsten – und die, die in die Wüsten gingen, stehen dem Reich näher, ihrem Himmel und Gott. In der Wüste gibt es nichts, er [der die Kirche floh, der Asket und Einsiedler] ging weg von der Welt, verließ das Ding – um auf andere Weise den Schrei seines Gottes, seiner selbst hervorzubringen, seine Rede zu hören, habe ich doch bislang nicht mit eigener Stimme, sondern mit fremder gesprochen. Aber teilweise schleppen die Anachoreten ein riesiges Gepäck fort und unbemerkt für sie selbst verteilen sie es in der Wüste, die Wüste hört auf eine Wüste zu sein. Doch ist dies das allergeringste Übel, der Anachoret sieht die Dinge nicht, er sieht [nur] die Wüste, und wenn alles immer stiller wird, ist der Schrei hörbar, Gott schreit aus ihm, er öffnet nur den Mund, damit Gott freier durch ihn schreien kann, Gott schafft die Laute und spricht mit ihnen über sein Sein. Aber das Allereinste ist der Schrei, der reine Laut der Kommunion, wo das auch sei, auf einem Platz, in der Stadt oder der Wüste. [...] In der Kunst muss die Reinheit kommen, in der Religion gleichfalls.“ [Kazemir Malevic, *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik* (München, 2004), S. 312].

¹⁷⁸ Siehe oben, S. 103.

Differenzierend sollte an dieser Stelle eingefügt werden, dass die Art und Weise des Einflusses eine je andere, je eigene ist. Die einzelnen Ismen und ihre Protagonisten beeinflussten den Vortizismus zumeist mehrfach, auf unterschiedlichen Ebenen wurden sie zu Ideengebern. So lieferte Marinetti den Vortizisten wichtige Anhaltspunkte in Fragen der Selbstinszenierung und des Verfassens von Manifesten. So wirkte Picasso ausschließlich als Maler auf die Vortizisten, hier jedoch war seine Bedeutung überragend. So beeinflusste Kandinsky die Vortizisten nicht nur mit seinen Experimenten in Abstraktion, sondern auch mit dem Gedankengut, das er in *Über das Geistige in der Kunst* entfaltete. Auch Apollinaire spielte mit „Les peintres cubistes“ in theoretischer Hinsicht eine wichtige Rolle für die Vortizisten, daneben wurde die von ihm in „L'Antitradition futuriste“ verwendete Typographie zur maßgeblichen Vorlage für das erste Manifest.

Der Vortizismus verdankte demnach wichtige Teile seines Gepräges den Innovationen der Avantgarde. Jedoch: Über den Futurismus, den Kubismus, den Expressionismus hinaus berief er sich insbesondere auf englische Theoretiker und Kunstphilosophen, die sicherlich als modern, nicht jedoch als avantgardistisch verstanden werden dürfen. Sie machen den Aspekt aus, den die Vortizisten selbst vielleicht etwas vereinfachend ‚traditionell‘ nannten und der sie eindeutig vom Ikonoklasmos vieler anderer Avantgardisten, insbesondere der Futuristen und der Dadaisten abhebt. Was genau sich hinter dem verbirgt, was man vielleicht als Affirmation der Tradition bzw. der Geschichtlichkeit des eigenen Tuns bezeichnen könnte, erläutert das vierte Kapitel.

Kapitel 4

Vom Präraffaelitismus zu Bloomsbury – Der Vortizismus im Kontext britischer Kunsttheorien

Die Vortizisten entwickelten ein Verhältnis zur Tradition, zur Geschichte der Kunst und der Literatur, das sie spürbar von allen anderen Avantgardisten Europas abhob. Dieses Verhältnis wurde nicht nur durch Offenheit gegenüber den Dingen der Tradition charakterisiert, sondern durch deren radikale Affirmation, durch ein offensives Bekenntnis zur Geschichtlichkeit des eigenen Schaffens. Vielleicht am deutlichsten wurde diese Bejahung der Tradition von T. S. Eliot formuliert. Eliot, der kurz nach Veröffentlichung von BLAST No. 1 zum Kreis der Vortizisten hinzustieß, schrieb in seinem maßgeblichen Essay „Tradition and the Individual Talent“:

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.¹⁷⁹

Eliot sah Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Erneuerung der Kunst in einem dialektischen Verhältnis miteinander verschaltet. Das Alte bestimme das Neue, das Neue bestimme das Alte. Die Meisterwerke der Kunst und der Literatur bildeten ein Ganzes, das jedes Urteil über neue Werke bestimme. Ebenso werde jedoch dieses Ganze bestimmt durch neue Werke, die dem Gewicht der Tradition standhielten, die ihren Vorgängern in Meisterschaft und Innovation ebenbürtig, vielleicht sogar überlegen seien. Dem Künstler komme in diesem Verhältnis die Aufgabe des Mittlers und des Übersetzers zu. Er müsse das Alte verinnerlichen, um das Neue zu schaffen, er müsse um die Tradition wissen, um die

¹⁷⁹ Thomas Stearns Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, in: Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays* (London, 1999), S. 15.

Gegenwart zu verändern. Diese Position, mit der Wyndham Lewis und Ezra Pound absolut übereinstimmten¹⁸⁰, stand in direktem Gegensatz zum Antitraditionalismus der Futuristen.

In ihren Manifesten und Essays haben insbesondere Pound und Lewis immer wieder unterstrichen, dass sie den unreflektierten Ikonoklasmus, die pauschale Antitraditionalität der Futuristen ablehnten, dass sie ihre eigene Traditionalität nicht nur zugaben, sonder bejahten. So bekannten sie sich dazu, dass der Vortizismus entscheidende Impulse aus Kunstformen und Kunsttheorien bezog, die im England des neunzehnten Jahrhunderts, im Zeitalter des Viktorianismus entstanden waren. Interessant an diesem Verständnis von Traditionalität ist, dass es sich auf Positionen bezog, die eigentlich alles andere als traditionell, konventionell oder etabliert waren und die bis heute nichts an Relevanz und Sprengkraft verloren haben. Es scheint fast so, als hätten die Vortizisten zwar den Sturm der Futuristen auf die Tradition zurückgewiesen, dabei aber deren Definition von Tradition übernommen. So müsste man das, was insbesondere Pound und Lewis als Tradition ausgaben, anders fassen. Vielleicht könnte man hier vom britischen Kontext des Vortizismus sprechen.

Während der im Vorfeld dieser Arbeit geleisteten Recherche hat sich erwiesen, dass dieser Kontext ein besonders reichhaltiger ist, dass er trotz dieser Reichhaltigkeit aber von der Forschung in weiten Teilen ignoriert worden ist. So hat meines Wissens bisher keine einzige Arbeit über den Vortizismus Ezra Pounds Rückbezug auf den Präraffaelitismus bzw. auf James Abbott McNeill Whistler thematisiert. Es ist schwer zu sagen, warum dieses Defizit bis heute Bestand hat. Liegt es daran, dass der britische, ‚traditionelle‘ Bezug des Vortizismus sich in erster Linie auf dem Gebiet der Kunsttheorie manifestiert und dass er deshalb den mit dieser Materie nicht Vertrauten einfach verborgen bleibt? Liegt es daran, dass zahlreiche Arbeiten über den Vortizismus von vornherein den Bezug zur kontinentalen Avantgarde betonen wollen und dass sie deshalb diesen Kontext lieber verschweigen? Über die Gründe für diese Forschungslücke lässt sich nur spekulieren. Das vorliegende Kapitel wird diesen Ausfall beheben und anhand der Untersuchung von vier Themenkomplexen den britischen Kontext des Vortizismus erschließen. Diese Themenkomplexe konstituieren sich wie folgt:

Zum ersten möchte ich die Parallelen zwischen den ästhetischen Standpunkten der Präraffaeliten und der Vortizisten herausarbeiten. Die Malerei der Präraffaeliten hat auf Zeitgenossen genauso revolutionär gewirkt wie die der Vortizisten, und so erlangte sie Anerkennung erst durch die Fürsprache des wortgewaltigen viktorianischen Kritikers und Kunsttheoretikers John Ruskin. Ruskin beobachtete an der Kunst der Präraffaeliten den Vorrang des Inhalts und der Aussage vor Perfektion und stilistischer Meisterschaft. Das

¹⁸⁰ Siehe Kapitel 3, S. 98.

Wesen großer Kunst liege demnach in der Vermittlung authentischer Gedanken und Werte, nicht in der Kunstfertigkeit und Virtuosität der technischen Ausführung. Dieser Forderung Ruskins nach Wahrhaftigkeit des Ausdrucks folgten viele avancierte englische Künstler, später auch die Vortizisten.

Zweitens möchte ich aufzeigen, wie Ezra Pound sich in seiner Definition der vortizistischen Intensität bzw. des sogenannten primären Pigments auf Gedankengänge bezog, die Walter Pater in seiner Studie *The Renaissance* entfaltete. Pound deklarierte in seinem Manifest „Vortex Pound“ Walter Pater als einen Vordenker des Vortizismus. Wie sich bei genauerem Hinsehen herausstellt, reformulierten Pounds Imagismus- und Vortizismus-Theorien in wesentlichen Teilen Paters kunstphilosophische Annahme vom Anders-Streben der Künste.

Es gilt drittens einzugehen auf Ezra Pounds Versuch, James Abbott McNeill Whistler zu einem geistigen und künstlerischen Vorbild, zu einem Gesinnungsgenossen der Vortizisten zu stilisieren. So interpretierte Pound Whistlers künstlerisches Werk und dessen Äußerungen über die ästhetischen Fehltritte und Trivialitäten seiner Zeitgenossen als Ausdruck konstanter Revolte. Whistler verkörpere die Rebellion des freien Künstlers gegen die Konventionen und Verkrustungen eines behäbigen Kunstbetriebs. Damit eignete er sich ausgezeichnet zur Identifikationsfigur für Pound und die Künstler des Rebel Art Centre, die sich wie Whistler über kompromisslosen Antikonformismus und militanten Widerstand gegen das Establishment und dessen Kunstgeschmack definierten.

Viertens wird dieses Kapitel sich mit dem Bezug der Vortizisten zu Bloomsbury, also zur Ästhetik Roger Frys und Clive Bells auseinandersetzen. Wenn die Vortizisten die zu ihrer Zeit herrschenden Moralvorstellungen kritisierten und als kunstfremd brandmarkten, dann sind sie nicht die Ersten. Schon die Künstler und Kritiker der Bloomsbury Group hatten Kunst von Moral getrennt und sich gegen die Konventionalität der Viktorianer aufgelehnt. Zwar waren es die Theorien und Positionen der Bloomsburys, gegen die sich Lewis und Pound mit am Polemischsten wendeten und die ihnen eine ideale Negativfolie in der Formulierung ihrer Standpunkte boten. Doch gleichzeitig war unverkennbar, dass viele der Themen des Vortizismus zurückgingen auf das innovative Gedankengut und die vermittelnden Aktivitäten Roger Frys und Clive Bells.

Präraffaelitismus versus Vortizismus – Zur Parallelität zweier Kunstbegriffe

1848, im Jahr großer europäischer Revolutionen und des Chartistenaufstandes, im Erscheinungsjahr des Kommunistischen Manifests, erlebte England auch eine kulturelle

Revolution, die die ästhetischen Vorstellungen und Wertmaßstäbe der englischen Kunst bis heute beherrscht:

Sieben bis dahin kaum bekannte junge Männer, deren „Absicht Revolte war und die eine Revolution auslösten“ (W. M. Rossetti, *The Germ*), schlossen sich zu einer künstlerischen Vereinigung zusammen. Es sind Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Thomas Woolner, James Collinson, der Kritiker Frederic George Stephens und William Michael Rossetti als Chronist. Sie nennen sich „Pre-Raphaelite Brotherhood“ („Präraffaelitische Bruderschaft“), die Abkürzung PRB schreiben sie als „mystisches Monogramm“ (Hunt) hinter ihre Signaturen.¹⁸¹

Mit dem Begriff ‚präraffaelitisch‘ protestierten sie gegen die sterile Konventionalität der Akademiekunst ihrer Zeit. Sie sahen die Kunst seit der Renaissance im Niedergang begriffen und in festgefahrenen Formen erstarrt. Die Zeit vor Raffael besaß für sie als letzte jene Unmittelbarkeit, nach der sie sich sehnten und die sie als das Wesen der Kunst betrachteten. Hunt berichtete, welch tiefen Eindruck die Stiche der Campo-Santo-Fresken auf die Künstlergruppe gemacht hatten, die Millais zu einem der in ihren Statuten festgesetzten regelmäßigen Treffen mitbrachte. Die Qualität dieser Arbeiten, so glaubten sie feststellen zu können, beruhe auf der aufmerksamen Beobachtung der unerschöpflichen Natur. Die präraffaelitische Rückkehr zur Natur ergab sich aus der Rebellion gegen den konventionellen Kunstgeschmack, gegen die bestehenden Kunstformen. Die jungen Künstler erkannten keinen anderen Lehrmeister an als ihre eigenen geistigen Fähigkeiten, als ihre eigene unmittelbare Beobachtung der Natur. In der Folge sahen sich die Präraffaeliten zum Einen dem Vorwurf ausgesetzt, gegen den Schönheitssinn und gesellschaftliche Konventionen zu verstoßen. Religiöse Themen in Verbindung zu bringen mit Szenen aus dem viktorianischen Alltag brandmarkten Kritiker als künstlerische Blasphemie. Zum Anderen nahm die Kunstszene ihnen die offenbare Nachahmung der Kunst und Kultur früherer Epochen übel.

Als erster unter den angesehen Kritikern seiner Zeit übernahm John Ruskin die Verteidigung der neuen Künstlergruppe. Ruskin wendete sich mit Entschlossenheit gegen eine rein unterhaltende und auf oberflächliche Schönheit abzielende – in seinen Augen unwahre – Kunst und sah die vornehmste Aufgabe aller schöpferischen Tätigkeit in der Übermittlung von Ideen, er propagierte eine Kunst der tieferen Bedeutungen. Seine umfangreiche Abhandlung *Modern Painters* wurde zu einem zentralen Werk für die Kunsttheorie. Begonnen als eine Verteidigung der modernen Landschaftsmalerei und ihres Hauptrepräsentanten William Turner, weitete sie sich zu einer Beschäftigung mit dem Wesen

¹⁸¹ Gisela Hönnighausen (Hg.), *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption* (Stuttgart, 1992), S. 17.

der Malerei aus, die enzyklopädisch die verschiedensten Epochen und Kunststile diskutierte und wertete. Von zentraler Bedeutung in diesem Werk war die Definition des Wahrheitsbegriffes. Aus einem universalistischen und transzendentalistischen Weltbild leitete Ruskin seinen zeitlosen, verbindlichen, spirituellen Schönheitsbegriff ab, aus den Einzelaspekten der Schönheit wurden symbolisierte Entsprechungen der Eigenschaften Gottes. Ruskin wendete sich gegen die glatte, leere, unechte Schönheit einer Kunst, die nur durch Effekte bestechen und mit technischer Perfektion, mit Virtuosität überzeugen wolle:

Painting, or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing. He who has learned what is commonly considered the whole art of painting, that is, the art of representing any natural object faithfully, has as yet only learned the language by which its thoughts are to be expressed. He has done just as much towards being that which we ought to respect as a great painter, as a man who has learnt how to express himself grammatically and melodiously has towards being a great poet.¹⁸²

Unabdingbare Voraussetzung für große Kunst sei demnach die Vermittlung des Erhabenen und die unmittelbare Innerlichkeit des Kunstwollens, wie sie sich in der gedanklichen Kunst der Präraffaeliten und in der Ideenmalerei eines Watts manifestiere. Als kunstgeschichtliche Ankerpunkte dieses Ideals der Einfalt könnten Ruskin zufolge Giotto und Cimabue dienen. In ihrer Zurückweisung aller ‚ornamentalen‘ Elemente der Darstellung, in ihrer Expressivität, in der Funktionalität aller ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel sah er die Authentizität verwirklicht, die der Kunst unabdingbar sei:

Speaking with strict propriety, therefore, we should call a man a great painter only as he excelled in precision and force in the language of lines, and a great versifier, as he excelled in precision and force in the language of words. A great poet would then be a term strictly, and in precisely the same sense, applicable to both, if warranted by the character of the images or thoughts which each in their respective languages conveyed.¹⁸³

Es sei jedoch weder in der Malerei noch in der Literatur immer einfach zu bestimmen, wo der Einfluss der Sprache aufhöre und der des Gedankens anfangen. Viele Gedanken hingen derart von Sprache ab, dass sie die Hälfte ihrer Schönheit einbüßen, würden sie auf andere Weise ausgedrückt. Die erhabensten Gedanken seien diejenigen, die am wenigsten von der Sprache abhingen. Die Würde eines jeden Werkes und das Lob, das ihm gebühre, stehe in einem genauen Verhältnis zu seiner Unabhängigkeit von Sprache oder Ausdruck. Ein Werk sei für gewöhnlich dann am vollkommensten, wenn zu solcher inneren Würde all das hinzukomme,

¹⁸² John Ruskin, „The Definition of Greatness in Art“, in: John Ruskin, *Modern Painters I. The Works of John Ruskin, Vol. III. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn* (London, 1903), S. 87.

¹⁸³ Ebd., S. 88.

was die Ausdrucksform leisten könne, um es anziehend zu machen und es auszuschnücken. Doch im Falle höchster Qualität werde all dies zunichte. Der Betrachter empfinde größere Genugtuung bei den einfachsten Linienführungen oder den einfachsten Worten, die eine Idee in ihrer eigenen offenen Schönheit nahezubringen vermögen, als bei Gewand und Juwel, die verbergen, indem sie schmücken. Es freue uns mehr, aufgrund ihres Fehlens zu spüren, wie wenig sie geben könnten, als aufgrund ihres Vorhandenseins, wie viel sie zerstören könnten.

Man müsse daher unterscheiden zwischen dem, was in der Sprache ornamental, und dem, was expressiv sei. Der Teil, der notwendig sei, um dem Gedanken Gestalt zu verleihen und ihn zu vermitteln, verdiene Respekt und Beachtung, da er, wenngleich nicht der Prüfstein, notwendig für eine hervorragende Qualität sei. Der Teil hingegen, der dekorativ sei, habe wenig mehr mit dem eigentlichen Wert des Bildes zu tun als der Rahmen oder der Firnis.

Most pictures of the Dutch school, for instance, excepting always those of Rubens, Vandyke, and Rembrandt, are ostentatious exhibitions of the artist's power of speech, the clear and vigorous elocution of useless and senseless words; while the early efforts of Cimabue and Giotto are the burning messages of prophecy, delivered by the stammering lips of infants.¹⁸⁴

Das Bild, das erhabener und eine größere Anzahl von Ideen enthalte, wie ungelenken sie auch ausgedrückt sein mögen, sei ein größeres und besseres Bild als das, welches weniger erhabene und eine geringere Anzahl von Ideen enthalte, wie schön sie auch immer ausgedrückt sein mögen. Kein Aufwand, kein Umfang, keine Schönheit der Ausführung könne das kleinste Körnchen oder den Bruchteil eines Gedankens aufwiegen. "If this, then, be the definition of great art, that of a great artist naturally follows. He is the greatest artist who has embodied, in the sum of his works, the greatest number of the greatest ideas."¹⁸⁵

Ruskin fand seine Forderung nach Wahrheit in der Kunst vor allem bei William Holman Hunt und bei den Präraffaeliten, bei John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones erfüllt. Den Präraffaeliten gelinge in Darstellungsweise und Thematik eine echte und in den Resultaten ihres Kunstwollens authentisch bleibende Abkehr von der konventionellen Idealisierung viktorianischer Kunst.

In der Tat erschufen die Präraffaeliten z. B. mit *Ophelia*, *Sidonia von Bork 1560* oder *Lady Lilith* Bildnisse, die viel Charme und Anziehungskraft besaßen, sich einem konventionellen Schönheits- und Perfektionsideal jedoch nicht ohne Weiteres fügten. Die Besonderheit des Stils und der Farbgebung, das scheinbar Unbeholfene und Unausgereifte, das Realitätsferne und Altertümliche dieser Werke gaben (und geben) dem Betrachter zu

¹⁸⁴ Ebd., S. 90.

¹⁸⁵ Ebd., S. 92.

denken. Gerade das an Makellosigkeit und Konsumfertigkeit gewöhnte Publikum der Moderne (und der Postmoderne) musste (und muss) sich von diesen Werken herausgefordert fühlen und an ihnen ein neues Sehen lernen.

Die Vortizisten bekannten sich nur selten zu den Präraffaeliten oder zu John Ruskin. Dass sie deren Kunst und Ästhetik jedoch intensiv rezipiert hatten, belegte am Nachhaltigsten das Gedicht „Yeux Glauques“ von Ezra Pound. „Yeux Glauques“ entstammte dem 1920 veröffentlichten Gedichtzyklus „Hugh Selwyn Mauberley (Contacts and Life)“ und bildete Würdigung und Nachruf zugleich:

Yeux Glauques

Gladstone was still respected,
When John Ruskin produced
“King’s Treasuries”; Swinburne
And Rossetti still abused.

Foetid Buchanan lifted up his voice
When that faun’s head of hers
Became a pastime for
Painters and adulterers.

The Burne-Jones cartons
Have preserved her eyes;
Still, at the Tate, they teach
Cophetua to rhapsodize;

Thin like brook-water,
With a vacant gaze.
The English Rubaiyat was still-born
In those days.

The thin, clear gaze, the same
Still darts out faun-like from the half ruin’d face,
Questing and passive. ...
“Ah, poor Jenny’s case” ...

Bewildered that a world
Shows no surprise
At her last maquero’s
Adulteries.¹⁸⁶

Titel und leitmotivischer Fixpunkt des Gedichts gingen zurück auf die blaugrünen Augen des präraffaelitischen Lieblingsmodells Elizabeth Siddal, Dante Gabriel Rossettis früh verstorbene Ehefrau. Sie hatte eine Vielzahl von Gemälden und Gedichten inspiriert, u. a.

¹⁸⁶ Ezra Pound, „Yeux Glauques“, in: Ezra Pound, *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (New York, 1926), S. 189.

auch Burne-Jones' Gemälde *King Kophetua and the Beggar Maid* (Abb. 100). Zum Zeitpunkt seiner Entstehung wurde die viktorianische Gesellschaft von diversen kunst- und kulturpolitischen Ereignissen bewegt – so von Ruskins Forderung nach einer allgemeinverbindlichen Bildung und Sozialethik in seiner Vorlesung „King's Treasures“ (1864), von Buchanans Polemik gegen die Sinnlichkeit der Kunst Rossettis und Swinburnes (1871), von der angeblich togeborenen englischen Übersetzung der Dichtung Omar Khayyáms, *Rubaiyat* (1859) und von Rossettis Portrait eines gefallen Mädchens in dem Gedicht „Jenny“.

Auch wenn „Yeux Glauques“ in seiner Auslegung durchaus ambivalent blieb, zeigte es doch, dass Pound sich mit den Werken und Gedanken der Präraffaeliten bzw. Ruskins eingehend auseinandergesetzt hatte und dass der Präraffaelitismus für Pound einen beachtlichen Stellenwert besaß. In seinem Buch *A Memoir of Gaudier-Brzeska* betrachtete er die Präraffaeliten sogar als seine Verbündeten, da sie genau wie Whistler gegen das Establishment und dessen antiquierten Kunstgeschmack kämpften, da sie eine den Intellekt fordernde Kunst geschaffen hätten, die bei konservativen Engländern nur auf Unverständnis und Ablehnung stießen.¹⁸⁷

Die innere Beziehung der Vortizisten zu den Präraffaeliten und Ruskin ist evident. Beide vertraten ein Kunstideal, das sich von bloßer technischer Perfektion bzw. von einfachem Realismus distanzierte. Beide forderten eine Kunst, die Inhalte transportierte, die den Intellekt des Betrachters zu beschäftigen und mit neuen Einsichten zu bereichern verstand.

Natürlich darf man nicht unterschlagen, dass die Mittel und Aussagen dieser beiden Stile unterschiedlicher kaum sein konnten. Die Präraffaeliten malten gegenständlich, die Vortizisten weitgehend abstrakt. Die Präraffaeliten verherrlichten Geheimnis und Mystik der Natur, die Vortizisten glorifizierten Dynamik und Härte des Maschinenzeitalters. Ruskin forderte die Rückbesinnung auf Gott und Wahrheit in der Kunst, Lewis forderte einen Kult der Härte und der Gewalt. Darüber sollte man jedoch nicht die Entsprechungen vergessen: Präraffaeliten und Vortizisten waren beide künstlerische Vorreiter ihrer Zeit und aufgrund ihrer kontroversen Ansichten gesellschaftlich isoliert. Sie rebellierten beide gegen die Konventionen des Kunstgeschmacks und forderten die Rückkehr zu einer wahren bzw. ursprünglicheren Kunst.

Insofern hatten die Präraffaeliten für die Vortizisten eine Vorreiterfunktion – nicht in stilistischer, sondern in kunstpolitischer und kunsttheoretischer Hinsicht. Beide Bewegungen

¹⁸⁷ Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (New York, 1970), S. 119.

lebten stark von Überzeugungen und Werten, die sie über ihre Werke vermittelten bzw. verbildlichten. Beide Bewegungen kämpften gegen die verwässerte und von Kompromissen durchzogene englische Tradition der Akademiekunst, des Realismus und des Naturalismus. Mit ihrer Ideenmalerei begründeten die Präraffaeliten eine Tradition, die die Vortizisten fortführten und radikalisierten.

All arts approach the conditions of music – Ezra Pounds Bezug zu Walter Pater

Das Manifest „Vortex Pound“ benennt einige der wichtigsten Prinzipien, Losungen und Leitsätze des Vortizismus. Fast noch aussagekräftiger jedoch sind seine Verweise auf bedeutende Künstler bzw. Kritiker sowie auf deren ästhetische Grundgedanken und Mottos. So entwirft Pound, nachdem er anfangs einige bekannte, zum Teil bereits in seiner Rede vor dem Rebel Art Centre geäußerte Gedanken leicht variiert, ein kleines Pantheon des Vortizismus. Bemerkenswerterweise setzt sich diese Ahnengalerie mit Kandinsky und Picasso, Walter Pater und James Abbott McNeill Whistler nicht nur aus Vertretern der kontinentalen Avantgarde, sondern auch der englischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zusammen:

‘All arts approach the conditions of music.’ – *Pater*.

‘An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.’ – *Pound*.

‘You are interested in a certain painting because it is an arrangement of lines and colours.’ – *Whistler*.

Picasso, Kandinsky, father and mother, classicism and romanticism of the movement.¹⁸⁸

Mit Ausnahme von William C. Wees und Reed W. Dasenbrock haben nur wenige Kritiker die Relevanz der Schriften Walter Paters für die Entstehung der Imagismus- und Vortizismus-Theorien Ezra Pounds erkannt. Unter den vier in „Vortex Pound“ genannten Künstlern und Kunsttheoretikern gebührt Pater eine vorgehobene Stellung, besitzt er mit Sicherheit die größte Bedeutung, wenn es darum geht, die Theoreme ausfindig zu machen, aus denen sich Pounds vortizistische Leitgedanken der Intensität, des „image“ bzw. des primären Pigments ableiten. Pound hat immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig Walter Paters Studie *The*

¹⁸⁸ Ezra Pound, „Vortex Pound“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 1* (London, 1914), S. 154. Paters einflussreiches Diktum lautet eigentlich: “All art constantly aspires towards the condition of music”. Wenn Pound ihn mit “All arts approach the conditions of music” zitiert, begeht er damit eine philologische Ungenauigkeit. Für seine Argumentation bleibt dieser Fehler jedoch folgenlos.

Renaissance für ihn sei, und in der Tat gibt es direkte Bezüge zwischen diesem so einflussreichen Kunstbuch des Viktorianismus und den Programmatiken Ezra Pounds.

So sieht Ezra Pound das Wesen vortizistischer Kunst in ihrer Fähigkeit zu Stauung, Kompression und Bündelung schöpferischer Energie. In „Vortex Pound“ heißt es dazu: “VORTICISM is art before it has spread itself into a state of flacidity, of elaboration, of secondary applications.”¹⁸⁹ Der Vortex sei der Punkt der maximalen Energie und der größten Effizienz. Futurismus und Impressionismus und viele andere Ismen seien nur noch Krater, Leichname der Vortices.

Dieser Gedanke, die kompromisslose Forderung nach Intensität geht nicht auf Marinetti, Picasso oder Kandinsky, nicht auf die Futuristen, die Kubisten oder die Expressionisten zurück. Unter Umständen ließe sich diese Forderung aus den Schriften Friedrich Nietzsches ableiten, doch hegt Pound Zeit seines Lebens eine idiosynkratische Abneigung gegen den deutschen Philosophen, Pound macht sich nie die Mühe die Schriften Nietzsches genau zu lesen und dessen Gedanken jenseits gängiger Klischees zu rezipieren. Der einzige Denker, der hier Pate gestanden haben kann, ist Walter Pater. In der „Conclusion“ zu Paters *The Renaissance* heißt es, Bedeutung und Verdienst der Philosophie und jeder anderen Form spekulativer Kultur bestünden in der Anregung und Stimulation des Geistes. Sie schaffe oder zeige uns Formen, die unser Leben bereicherten und erfüllten, die unsere Erfahrung des Augenblicks verstärkten und intensivierten:

Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us; for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy? To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.¹⁹⁰

Der Focus, in dem sich die größte Zahl vitaler Kräfte in ihrer reinsten Energie vereinigt, gleicht dem Konzept des Vortex, in dem sich Ideen, Erfahrungen und Inspirationen zu größter Konzentration verdichten. Pater sieht, wie auch die Vortizisten, den Sinn der Existenz in der Intensität und der Ekstase des Moments. Im Leben und in der Kunst fordert er das Außergewöhnliche, das Feine, das Erlesene. Der Einzelne habe sein Dasein so schön und reich zu gestalten, wie es ihm überhaupt nur möglich sei. Er solle sich steigern und

¹⁸⁹ Ebd., S. 155.

¹⁹⁰ Walter Pater, „Conclusion“, in: Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (London, 1893), S. 236.

verausgaben. Er solle sich beschleunigen und seine Grenzen suchen. Diese Ethik mutet hedonistisch an, ihre Wurzel jedoch ist pessimistisch:

Well! we are all condamnés, as Victor Hugo says: we are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve – *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among “the children of this world,” in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time.¹⁹¹

Große Leidenschaften der Ekstase und des Schmerzes, der Erfüllung und des Kammers in der Liebe könnten uns das Gefühl der Steigerung und der Beschleunigung verschaffen, aber auch Kunstwerke. Die Kunst verschaffe uns Verfeinerungen und Rausche, die in ihrer Raffiniertheit, in ihrem Reichtum durch nichts zu übertreffen seien:

Only to be sure it is passion – that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.¹⁹²

Diese Qualität und Intensität lasse sich Pound zufolge jedoch nur in den intensivsten, den konzentriertesten Formen ausdrücken, für die er den Begriff des primären Pigments findet: “The vorticist relies on this alone; on the primary pigment of his art, nothing else.”¹⁹³ Jedes Konzept und jedes Gefühl wolle demnach ausgedrückt werden in einer primären, gesteigerten Form. Als Klang gehöre diese Form zur Musik, als überformte Sprache zur Literatur, als Bild oder ‘image’ zur Dichtung, als gestaltete Form zum Design oder zur Skulptur, als Farbe zur Malerei, als Bewegung zum Tanz. Wenn der Künstler dieses Prinzip nicht befolge und in der einen Kunst auszudrücken versuche, was er besser in der anderen sagen könnte, dann werde er nie die höchste Energie und Intensität erreichen, dann bleibe seine Kunst sekundär und schwach. Vor den Prozess der Ausarbeitung und Vollendung eines Werkes stellt Pound demnach den Akt der Reflexion, das Nachdenken über die Adäquatheit der Mittel, die Suche nach dem primären Pigment:

It is the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement, the statement that has not yet SPENT itself in expression, but which is the most capable of expressing.¹⁹⁴

¹⁹¹ Ebd., S. 238.

¹⁹² Ebd., S. 238-239.

¹⁹³ Ezra Pound, in: Lewis 1914, S. 153.

¹⁹⁴ Ebd., S. 153.

Zum einen beobachtet Pound in diesem Manifest absolute und unüberbrückbare Unterschiede zwischen den Künsten, zum anderen jedoch bringt er sie unter der ästhetischen Kategorie des primären Pigments und unter dem Leitbild des Vortex wieder zusammen. Ist es erstaunlich, dass diese fast dialektische Bewegung aufs Haar der Walter Paters in „The School of Giorgione“ gleicht? Pater betont zu Beginn dieses Kapitels aus *The Renaissance* das je eigene, das Unverwechselbare einer jeden Kunst:

It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting – all the various products of art as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry.¹⁹⁵

Wer so verfähre, ignoriere das sinnliche Element der Kunst und mit ihm fast alles, was an Kunst tatsächlich künstlerisch sei. Das sinnliche Material einer jeden Kunst verfüge über ein spezielles Gepräge, eine spezielle Qualität der Schönheit, die sich nicht übersetzen lasse in die Formen einer anderen Kunst, die in ihrer Eindrücklichkeit schlechthin einzigartig sei. Es gebe unterschiedliche Formen der Schönheit, korrespondierend mit den unterschiedlichen Potenzialen unserer Sinnlichkeit und unserer Imagination. Jede Kunst spreche unsere sinnlichen und imaginativen Kapazitäten demnach auf eine je eigene Weise an, jede Kunst habe – entsprechend ihrer Materialität – ihren je eigenen Charme. So spreche uns an einem Gemälde zuerst seine malerische Qualität an, es berühre uns zuerst über seine Materialität:

In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor: is itself, in truth, a space of such fallen light, caught as the colours are in an Eastern carpet, but refined upon, and dealt with more subtly and exquisitely than by nature itself.¹⁹⁶

Doch auch wenn jeder Kunst eine ganz spezielle Materialität, eine Besonderheit und Unübersetzbarkeit des Charmes zu eigen sei, so lasse sich an ihren Meisterwerken, an den Höhepunkten der Architektur oder der Malerei, der Skulptur oder der Dichtung ein Streben ablesen, die eigenen Begrenzungen zu überwinden, sich der eigenen Materialität zu entfremden und sich den Bedingungen einer anderen Kunst anzunähern. Pater bezeichnet diese Bewegung, die sich in jeder Kunst manifestiere und durch die die Künste sich gegenseitig reizten bzw. inspirierten, als *Anders-Streben*. Überall in der Weltgeschichte der Kunst offenbarten sich uns Beispiele des *Anders-Strebens* der Künste:

¹⁹⁵ Walter Pater, „The School of Giorgione“, in: Pater 1893, S. 130.

¹⁹⁶ Ebd., S. 133.

Thus some of the most delightful music seems to be always approaching to figure, to pictorial definition. Thus, again, architecture, though it has its own laws – laws esoteric enough, as the true architect knows only too well – yet sometimes aims at fulfilling the conditions of a picture, as in the Arena chapel; or of sculpture, as in the flawless unity of Giotto's tower at Florence [...] Thus, again, sculpture aspires out of the hard limitation of pure form towards colour, or its equivalent [...] and all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great *Anders-Streben* of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities. *All art constantly aspires towards the condition of music.*¹⁹⁷

Pater setzt die Musik als Leitkunst ein. Er glaubt, dass sich in dieser Kunst wie in keiner anderen Materie und Form durchdringen würden. Diesen Zustand der Synthese und der Einheit, den die Musik am leichtesten erreiche, erstrebten alle Künste. Der Gehalt eines Gedichts oder eines Gemäldes werde entscheidend mitbestimmt durch die Form. Ein Meisterwerk bewiese sich nirgendwo so schlagend wie im Gelingen seiner Form.

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; not the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the "imaginative reason," that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.¹⁹⁸

Am vollkommensten werde dieses Ideal in der Musik realisiert. In der Musik gelinge die perfekte Identifikation von Materie und Form. In den Momenten vollständigen Gelingens sei der Zweck nicht mehr von den Mitteln zu unterscheiden, die Form nicht mehr von der Materie, der Gehalt nicht mehr vom Ausdruck. Sie würden sich zu vollständiger Synthese durchdringen, sie seien eins. Sie wurzelten ineinander, spiegelten sich ineinander, seien gleich. Jede Kunst strebe nach diesen Momenten der Meisterschaft, jede Kunst wolle diese höchste Form der Perfektion und der Harmonie, die die Musik so oft erreiche. Im Grunde reformuliert Pound also nur einen Gedanken Paters, wenn er – wie in *A Memoir of Gaudier-Brzeska* – schreibt:

One uses form as a musician uses sound. One does not imitate the wood dove, or at least one does not confine oneself to the imitation of wood-doves, one combines and arranges one's sound or one's forms into Bach fugues or into arrangements of colour, or into "planes in relation."¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ebd., S. 134-135.

¹⁹⁸ Ebd., S. 138.

¹⁹⁹ Pound 1970, S. 125.

Angesichts der Deutlichkeit und der Vielzahl der Bezüge zwischen Ezra Pounds Theorien zum Vortizismus und den Gedanken Walter Paters in *The Renaissance* muss es überraschen, dass nur wenige Vortizismus-Studien diesen Bezug zur Sprache bringen. William C. Wees in *Vorticism and the English Avant-Garde* und Reed W. Dazenbrock in *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis* erkennen Paters Relevanz für den Vortizismus, nur Dazenbrock behandelt diesen Bezug ausführlich. Diese Tatsache spricht ein wenig gegen all diejenigen, die den Vortizismus in erster Linie auf seine futuristischen Wurzeln fixieren, die also verkennen, wie sehr gerade Pound sich immer wieder auf die Präraffaeliten, Walter Pater und James Abbott McNeill Whistler zurückbezieht.²⁰⁰

Der Gedanke der Leitkunst – Exkurs zu einer These Reed W. Dasenbrocks

Mit seiner Orientierung am Ideal der Musik erwies sich Pater als ein typischer Theoretiker und Kunstphilosoph des neunzehnten Jahrhunderts, denn nicht wenige Denker dieser künstlerisch äußerst ertragreichen Zeit sahen in der Musik den Ausdruck bzw. die Verkörperung des Höchsten und des Universellen, des An-Sichs und des Wesens aller Existenz. Als namhafte Vertreter dieser Position sind Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Richard Wagner, aber auch Walter Pater zu nennen. Die Musik war für sie das Vorbild, das es zu erreichen galt, und so erhoben sie sie zur Leitkunst, zum Beispiel für alle anderen Künste.²⁰¹

In seiner Studie *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis* greift Reed W. Dazenbrock diesen Gedanken am Beispiel Walter Paters auf und versucht, ihn auf die Moderne im Allgemeinen und den Vortizismus im Speziellen zu übertragen. Dazenbrock nimmt an, dass es auch in der Avantgarde eine Leitkunst gebe. Die erste aller Künste sei ab diesem Zeitpunkt jedoch nicht mehr die Musik, sondern die Malerei:

For the modern period, I would like to argue, painting takes the place of music as the central, quintessential art. In modernism, all art aspires towards the condition of painting. Painting becomes the richest source of metaphor for aesthetic theory and the richest inspiration for the other arts; in Pater's terms, it becomes the biggest lender in the economy of the arts. One

²⁰⁰ Siehe unten, S. 134.

²⁰¹ Dazenbrock spricht in seinem Text von einer „central, quintessential art“. Auf der Suche nach einer griffigen Übersetzung habe ich den Begriff der Leitkunst geprägt. Dieser Ausdruck hat den Nachteil, neu zu sein, d. h. in literaturwissenschaftlichen Debatten noch nicht erprobt worden zu sein. Er scheint mir jedoch absolut angemessen, wenn es darum geht, das Konzept Dasenbrocks mit all seinen Nuancen ins Deutsche zu übertragen.

important reason for this is that modernism in painting was historically a crucial half-step in advance of modernism in the other arts.²⁰²

Nach Dasenbrock hätten der Kubismus und der abstrakte Expressionismus die in der Malerei üblichen, traditionellen Formen der Repräsentation bis 1914 vollständig dekonstruiert und aufgelöst. An ihre Stelle hätten sie die Techniken der *collage* und der *bricolage* sowie abstrakte und gegenstandslose Formen der Komposition gesetzt. Mit diesen neuen Formen der Fragmentierung und der Diskontinuität hätten sie einen Entwicklungsvorsprung vor der Musik und der Literatur gehabt und diesen Künsten gleichzeitig ein Beispiel gegeben, an dem sich dann Schönberg mit seiner Zwölftontechnik, Eliot und Pound mit ihrer Dichtung sowie Joyce und seine Nachfolger mit dem *stream of consciousness* orientiert hätten.

Painting, therefore, was the art that showed the others that one could overthrow the old conventions. Painting set the example that the other arts followed; artists in every country and in the United States felt they had much to learn from painting and set out to learn from it.²⁰³

Als wichtigste Vertreter dieser an der Malerei orientierten Künstler sieht Dasenbrock den Komponisten Arnold Schönberg, der mit Kandinsky und der in München versammelten Gruppe des blauen Reiters befreundet war, sowie Guillaume Apollinaire, der mit seinen Kalligrammen wie kubistische Graphiken wirkende Gedichtexperimente ablieferte. Des weiteren seien hier die Futuristen, Gertrude Stein, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Hart Crane und natürlich die Vortizisten zu nennen. Die große Zahl der Beispiele sieht Dasenbrock als Beleg für seine These:

[...] if these instances can be taken as representative, and I think they should be, painting was the central art for modernism, the art having the greatest impact, the art seen as the most modernist. It was towards the condition of modernist painting that modernist art in general aspired.²⁰⁴

Dieser Argumentation muss man widersprechen. Eine Leitkunst gab es in der Pluralität der Moderne, in der Vielzahl ihrer Stile, Bewegungen und Ismen nicht mehr. Es fanden sich genug Beispiele für große Künstlerpersönlichkeiten, die sich nicht für die Malerei interessierten und die sich in ihrem Schaffen auch nicht von ihr anleiten ließen.

Darüber hinaus sollte man nicht vergessen, dass das Konzept der Leitkunst von Anfang an umstritten war und dass es immer schon mit alternativen Erklärungsmodellen

²⁰² Reed W. Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis* (Baltimore, 1985), S. 4-5.

²⁰³ Ebd., S. 6.

²⁰⁴ Ebd., S. 7.

konkurrieren musste, die auf Anziehung plausibler wirkten. Eines dieser Modelle stellte Charles Baudelaire bereit. Baudelaire sah – und da stimmte er mit Walter Pater noch überein – für die Einzelkünste die Möglichkeit der Interaktion, der gegenseitigen Reizung und Befruchtung. Denn in „L’Oeuvre et la vie de Delacroix“ heißt es über das Verhältnis der Künste zueinander: « [...] les arts aspirent, sinon à se suppléer l’un l’autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles. »²⁰⁵ Doch unterscheidet sich sein Konzept von dem Paters in einem ganz entscheidenden Punkt: Er lehnt den Gedanken einer privilegierten Kunst, einer Leitkunst und damit die bewusste Orientierung einer Kunst an der anderen ab. In „The Salon of 1846“ entdeckt er diese Absicht in den Werken Ary Scheffers und genau deshalb kritisiert er sie:

After imitating Delacroix, after aping the colourists and draughtsmen of the French school, and the neo-Christian school of Overbeck, it dawned upon M. Ary Scheffer – a little late, no doubt – that he was not a painter born. From that moment he was obliged to turn to other shifts; and he decided to ask help and protection from poetry. It was a ridiculous blunder, for two reasons. First of all, poetry is not the painter’s immediate aim: when poetry happens to be mixed with painting, the resulting work cannot but be more valuable; but poetry is unable to disguise the shortcomings of a work. To make a deliberate point of looking for poetry during the conception of a picture is the surest means of not finding it. It must come without the artist’s knowledge. It is the result of the art of painting itself; for it lies within the spectator’s soul, and it is the mark of genius to awaken it there. Painting is only interesting in virtue of colour and form; it is no more like poetry than poetry is like painting – than the extent, I mean, to which poetry is able to awaken ideas of painting in the reader.²⁰⁶

Baudelaire beanstandet an der Kunst Scheffers, dass sie nicht vital und in sich selbst stark sei, dass sie einen Mangel an Inspiration und an Originalität kompensieren müsse durch Ornament und Anleihe bei einer anderen Kunst. Dichtung, die bewusst Malerei imitiere, und Malerei, die bewusst Dichtung imitiere, sei zum Scheitern verurteilt, denn die bewusste Konstruktion von Parallelen und Analogien zwischen den Künsten führe zu unausgeglichene und in ihrer Qualität sekundären Ergebnissen. Bezüge, Ähnlichkeiten und Korrespondenzen müssten sich spontan, unwillkürlich und sozusagen von Fall zu Fall ergeben oder sogar aufdrängen.

Baudelaire und Pater glaubten also beide an die Fähigkeit der Künste, sich gegenseitig zu inspirieren bzw. anzureizen, und doch formulierten sie zwei grundlegend verschiedene Positionen. Denn wo Pater die bewusste Orientierung an einer Leitkunst, an einem abstrakten Kunstideal als Programm ausgab, setzte Baudelaire auf Eingebung und Einfall. An diesem Punkt schieden sich zu Beginn der Moderne die Geister, teilte sich die Elite der Künstler in

²⁰⁵ Charles Baudelaire, „L’Oeuvre et la vie de Delacroix“, in: Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*. 2 vols. Herausgegeben von Charles Pichois (Paris, 1961), S. 1116-1117.

²⁰⁶ Charles Baudelaire, „The Salon of 1846“, in: Charles Baudelaire, *The Mirror of Art: Critical Studies*. Translated and edited by Jonathan Mayne (London, 1955), S. 104-105.

zwei Lager, die einander diametral entgegengesetzt waren und die sich nicht miteinander versöhnen ließen.

Zu denen, die Baudelaire folgten und die Spontaneität des Augenblicks, den Zufall, die Inspiration favorisierten, gehörten z.B. André Breton und die Surrealisten, die die *écriture automatique* entwickelten, oder Maler wie Picasso, Matisse und Paul Klee, die sich stark von momentanen Eingebungen leiten ließen. Klee formulierte diese Haltung in seinem Tagebuch, das er auf der gemeinsam mit August Macke und Louis Moilliet unternommenen Tunisreise führte, folgendermaßen:

Donnerstag, den 16. 4. Früh vor der Stadt gemalt, leicht gestreutes Licht, mild und klar zugleich. Kein Nebel. Dann drin gezeichnet. [...] Gegen Abend durch die Strassen. Ein Café mit Bilderschmuck. Schöne Aquarelle. Wir plündern kaufend. Eine Straßenszene um eine Maus. Schließlich wird sie mit einem Schuh erschlagen. Zuletzt in einem Straßencafé gelandet. Ein Abend von ebenso zarter als bestimmter Farbigkeit. Mühlespieler-Virtuosen. Glückliche Stunde. Louis sieht koloristische Leckerbissen, und ich soll sie festhalten, weil ich das so genau könne. Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.²⁰⁷

„Die Farbe hat mich.“ Klee beschreibt hier einen Zustand, in dem sich alles ergibt, in dem alles ineinander greift und nichts forciert werden muss. Der Künstler lässt im Sinne Baudelaires den kreativen Impuls durch sich hindurchgehen, er lässt Kunst geschehen. Er reagiert wie ein hochsensibles Instrument, das kleinste Nuancen zu verzeichnen mag und selbst äußerste Feinheiten ausdrucksstark und inspiriert in Kunst zu setzen im Stande ist.

Die Aussage Klees und das damit verbundene Experiment der Tunisreise ist vor allem deshalb interessant, weil hier Baudelaires Position nicht nur erneut in Worte gefasst, sondern auch tatsächlich umgesetzt wird. Die Tunisreise bietet den Fall einer Gemeinschaft von Künstlern, die sich bis zu einem gewissen Grad aus den Kontexten Europas befreien, die ihrer Eingebung folgen und sich mit den Ergebnissen ihres Schaffens gegenseitig zu immer neuen Werken und immer mutigeren Experimenten anreizen. Es scheint so, als habe Dasenbrock diese Kunstauffassung, die mir für die Kunst der Moderne wesentlich charakteristischer erscheint, bei der Formulierung seiner Thesen zur Leitkunst außer Acht gelassen oder zumindest unterschätzt.

²⁰⁷ Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet* (Suttgart, 1982), S. 49.

Rückkehr zum *Ten O'Clock* – Ezra Pounds Hommage an Whistler

Wie wir gesehen haben, verfährt Pound in seiner Auslegung des Konzepts ‚Vortizismus‘ im Vergleich zu Wyndham Lewis flexibler und undogmatischer. Seine Programmschriften, Polemiken und Manifeste erheben nicht den Anspruch, doktrinär die Grenzen der Kunst festzulegen. Vielmehr beabsichtigt er, mit Hilfe dieser Schriften neue Perspektiven bzw. die Möglichkeiten bestimmter Formen und Techniken aufzuzeigen:

[...] there is a vast difference between writing *about* works of art, and trying to determine artistic principles [...] an artistic principle, even a “formula” is not a circumscription. These dogmas are not limits, not signs saying “thus far and no further,” but points of departure, and lines along which the thought or the work may advance.²⁰⁸

Vortizistische Kunsttheorie darf also nicht verstanden werden als der Versuch, eine Formel zu finden, nach der ein Künstler dann vortizistische Kunst bauen kann. Der kreative Impuls überwiegt die Reflexion. Aber das Nachdenken über Kunst ist wichtig, weil es dem Schaffenden ein genaueres Gespür vermittelt für das, was er tut. Pound will einen Künstlertypus, der sich seiner Mittel bewusst und intelligent genug ist, sein Vorgehen in Worte zu fassen. Diese Forderung gleiche in England einer Undenkbarkeit:

England has always loved the man incapable of thought, the praise of Shakespeare which they most love is some absolutely inaccurate rubbish about „wood notes wild“ uttered by one of the most unpleasant of theorists.²⁰⁹

Die viktorianische Kultur sei durchsetzt mit Konventionen. Jede Geistlosigkeit, die diesen Konventionen entspreche, sei dem typischen Engländer erträglicher als ein klarer und kontroverser Gedanke. Dementsprechend werde jede neue Form, jede Innovation in der Kunst mit Ablehnung und Zorn begrüßt. Dieser Zorn rühre daher, dass künstlerische Neuerungen sich von alten Klischees lösten, dass sie die Strenge eines Prinzips aufrechterhielten gegen Dummheit und Fadheit des gesellschaftlichen Konformitätsdrucks. Der erste Maler, der diesem Druck standgehalten habe, sei James Abbott McNeill Whistler:

Our battle began with Whistler, the delicate, classical “Master.” I believe the Cerberi of the Tate still consider pre-raphaelitism a violent and dangerous innovation, but we will leave that old war out of the question.²¹⁰

²⁰⁸ Ezra Pound 1970, S. 119.

²⁰⁹ Ebd., S. 119.

²¹⁰ Ebd., S. 119.

Whistler vertrete bereits in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts eine Position, die sehr der der Vortizisten ähne. So hätte er sich Pound zufolge in einer gegebenen Situation mit den Vortizisten solidarisiert und gegen den Mob gestemmt. Whistler bietet Pound die perfekte Projektionsfläche, denn als Künstler und Mensch erfüllt er das Ideal desjenigen, der immer nach Konfrontation und Erneuerung strebt. Er verkörpert Streitsucht und Intelligenz, in seiner Kunst ist er fortgeschrittener und experimenteller als alle englischen Zeitgenossen.²¹¹ Einer seiner Aussprüche, die er in *The Gentle Art of Making Enemies* gesammelt hat, lautet: “Art should be independent of all claptrap, should stand alone and appeal to the artistic sense of eye or ear without confounding this with emotions entirely foreign to it.”²¹²

Über die moralistischen und naturalistischen Positionen seiner Zeit ist Whistler weit hinaus. Er zeigt sich zwar fasziniert von den Naturschilderungen der Impressionisten und verbreitet ihre Ästhetik in England, doch weiß er, dass die reine Wiedergabe des Gesehenen nichts wert ist und dass andere Medien – Photographie und später Film – diese Aufgaben weitaus effizienter lösen:

The imitator is a poor kind of creature. If the man who paints only the tree, or flower, or other surface he sees before him were an artist, the king of artists would be the photographer. It is for the artist to do something beyond this in portrait painting, to put on canvas something more than the face the model wears for that day; to paint the man, in short, as well as his features; in arrangement of colours to treat a flower *as his key, not as his model*.²¹³

Diese Argumentation Whistlers ist verwandt mit der der Vortizisten. In ihren Polemiken gegen Futurismus und Impressionismus lautet einer der Hauptkritikpunkte, dass eine rein abbildliche Kunst schnell kinematographisch werde und ihre künstlerische Eigenständigkeit einbüße, dass die Photographie und der Film die Forderungen nach Präzision der Wiedergabe sehr viel exakter erfüllen könnten als jedes Gemälde, als jede Skulptur. So steht Whistler Pate in der Entwicklung eines Gedankens, mit dem sich die Vortizisten kunsttheoretisch von den Futuristen emanzipieren:

Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers

²¹¹ Dieser experimentelle Charakter der Werke Whistlers ist nicht hoch genug einzuschätzen. Denn neben gegenständlichen, dem Betrachter leicht zugänglichen Bildern wie *Symphony in White No. 2: The Little White Girl* (Abb. 105) bringt Whistler auch solche hervor, die noch vor Kandinsky oder Picasso, Malewitsch oder Mondrian die Grenze zur Abstraktion durchbrechen. Sein Meisterwerk *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (Abb. 106) bietet hierfür das beste Beispiel.

²¹² James Abbott Mc Neill Whistler, zitiert nach Ezra Pound 1970, S. 120.

²¹³ Ebd., S. 120.

his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony. To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano.²¹⁴

Whistler vertritt energisch die Überzeugung, dass die Kunst sich von den Gegenständen der Natur inspirieren, aber nicht dominieren lassen könne. Damit ist er einer der großen Vorreiter abstrakter Kunst in Großbritannien – neben Walter Pater, neben Roger Fry und Clive Bell, neben den Vortizisten. Lange bevor Kandinsky oder Picasso mit ihrer Kunst an die Öffentlichkeit treten, bereitet sich in den avanciertesten Kreisen der englischen Kunst eine künstlerischen Revolte vor, die der Vortizismus schließlich vollendet. Whistler spielt in dieser Entwicklung deshalb eine so wichtige Rolle, weil er wie Walter Pater und später die Vortizisten nach Gedanken und Konzepten sucht, die sich zum einen deutlich von denen des Naturalismus und des Realismus abheben und die zum anderen die Einheit der Künste wiederherstellen. Whistler findet diesen Gedanken, genau wie Pater vor ihm und die Vortizisten nach ihm – in der Perfektion des Arrangements von Farben und Formen, in der Ausgeglichenheit des Aufbaus, in der Harmonie der Komposition. Ganz im Sinne Whistlers heißt es bei Pound:

This is the common ground of the arts, this combat of arrangement or “harmony.” The musician, the writer, the sculptor, the higher mathematician have here their common sanctuary. It does *not* mean that the poet is to describe post-impressionist pictures, or that the sculptor is to carve allegorical figures of the dramatist’s protagonists. In different media, which are at once the simplest and the most complex, each artist works out the same and yet a totally different set of problems. And he uses the medium for which the combination of his talents most fits him. His “agreement with fellow artists” is in many senses a matter of no importance. I mean if he has the sense of *this* common ground.²¹⁵

Ohne Zweifel, zwischen Whistler und den Künstlern des Rebel Art Centre gibt es stilistische Gegensätze, ebenso divergieren sie in ihren Ansichten über Fragen der Moral, der Philosophie, der Religion, der Wirtschaft und der Politik. Doch die Bemühung um angemessene Formen, das Streben nach innovativen Arrangements, der Kampf um neue, gewagte Harmonien schafft einen starken gemeinsamen Nenner:

Our community is no longer divided into “bohème” and “bourgeois.” We have our segregation amid the men who invent and create, whether it be a discovery of unknown rivers, a solution of engineering, a composition in form, or what you will. These men stand on one side, and the amorphous and petrified and the copying on the other.²¹⁶

²¹⁴ James Abbott McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies* (London, 1967), S. 142-143.

²¹⁵ Pound 1970, S. 121.

²¹⁶ Ebd., S. 122.

Im zweiten Manifest charakterisieren die Vortizisten sich selbst als Söldner, die sich von keinem Herrn vereinnahmen lassen, die mal für die eine und mal für die andere Partei kämpfen. Sie lehnen jede Form der Indoktrinierung ab, sie gehorchen nur ihrer eigenen Sache, sie befolgen nur die selbstgewählten Prinzipien ihrer Kunst. Sie wollen eine Kunst, die aussagekräftig und charakteristisch, zugleich aber flexibel und frei ist. Dieser Anspruch treibt auch Whistler an: “Perhaps the finest thing said of Whistler is to be found in an Essay by Symons: ‘And in none of these things does he try to follow a fine model or try to avoid following a model.’”²¹⁷ Whistler ist Pound zufolge nicht nur unter den Malern, sondern auch unter den Kunstkritikern des neunzehnten Jahrhunderts eine absolute Ausnahmeerscheinung:

Whistler was the great grammarian of the arts and one should not confuse the particular form of his expression, i. e. the peculiarity or the individuality of his expression of himself and his temperament, with the principles he uttered, or with the form or art whereby some of those principles will become apparent [...]²¹⁸

Die Differenz, die Pound hier konstatiert, die Doppelbegabung, die er hier beobachtet, Whistlers Befähigung als Künstler und Kritiker ergibt einen direkten Bezug zu den Vortizisten. Alle Mitglieder des Rebel Art Centre setzen sich – teils in schriftlicher, teils in mündlicher Form – mit Theorien bzw. Gedanken zur Kunst auseinander und arbeiten gleichzeitig als Künstler. Das hat Kritiker schnell zu dem Vorwurf verleitet, es hier mit einer verkopften und vertrackten Kunst zu tun zu haben, mit einer Kunst, der es an Spontaneität und unverstellter schöpferischer Vitalität mangle. Pound stellt dieses Diktum der Kritiker auf den Kopf und begründet das Misslingen der Rezeption mit der Dummheit und Ignoranz des Publikums. Der Vorwurf der Überintellektualität oder der Verstiegtheit der künstlerischen Aussage sage mehr über den Betrachter als über den Künstler. Orientiert am Vorbild Whistlers gelte es also festzuhalten an der einmal gewählten Strategie:

We are, I think, getting sick of the glorification of energetic stupidity. [...] The art of the stupid, by the stupid, for the stupid is not all-sufficient. Whistler was almost the first man, at least the first painter of the last century to suggest that intelligent and not wholly ignorant and uncultivated men had a right to art. Their art is always opposed and always triumphant.²¹⁹

Pound macht Whistler zum Vorreiter einer neuen Generation von Künstlern, Männer wie Wyndham Lewis, Henri Gaudier-Brzeska, James Joyce und T. S. Eliot fänden immer mehr zu

²¹⁷ Ebd., S. 122.

²¹⁸ Ebd., S. 122-23

²¹⁹ Ebd., S. 124.

einem künstlerischen Ausdruck, der von Intellekt und Bildung, von aufgeklärteren und differenzierteren Ansichten zeugte. Sie seien Teil eines Neuerwachens der Kreativität, sie seien die Wegbereiter einer umfassenden künstlerischen Revolte unter dem Stern Whistlers:

Any action of the intelligence is of course a revolt against the dough-like properties and propensities of the race. There would be no need of "revolt" if things said were also things thought over by hearers. So one is destined to reiterations, and turns again to the "Ten O'Clock."²²⁰

Pound und Whistler eint ihr Appell an den Intellekt des Künstlers, an dessen Begabung, aus Unordnung und Chaos die Harmonie und Kohärenz der Formen zu erzeugen. Der intelligente Künstler hat nach Pound, aber auch nach Whistler seinen eigenen Kopf, er verfügt über feste Ansichten und Theorien zu Fragen der Repräsentation und der Abstraktion. Er ist aufgrund dieses intellektuellen Vorsprungs in der Lage, sich von den Klischees seiner Zeit zu lösen und für sich selbst zu bestimmen, was Teil seiner Kunst sein wird und was nicht. Der intelligente Künstler ist ein Mann des Unkonventionellen, des Undogmatischen und der Revolte, gegen die Trägheit und die stilistische Starrheit seiner Zeit behauptet er seine künstlerische Freiheit, die Möglichkeit der Inspiration.

Kunst vor Moral – Die Bedeutung Roger Frys und Clive Bells

Neben den Präraffaeliten, Ruskin, Pater und Whistler spielten auch Roger Fry und Clive Bell für die Vortizisten eine wichtige Rolle. Sie waren die Begründer der Omega Workshops und die theoretischen Vordenker der Bloomsbury Group, benannt nach dem Londoner Stadtteil rund um das British Museum. Fry und Bell haben der englischen Kunstwelt auf unterschiedlichen Ebenen wichtige Impulse gegeben. So fungierten sie als Initiatoren der Postimpressionisten-Ausstellungen aus den Jahren 1910 und 1912. Hier wurde der englischen Öffentlichkeit auf breiter Ebene die aktuelle Kunst des Kontinents vorgestellt. Maler wie Cézanne, Van Gogh und Gauguin, Vlaminck Matisse und Derain, Seurat, Rousseau und Picasso waren mit einer großen Zahl von Gemälden vertreten und schufen einen starken Kontrapunkt zu den Künstlern der Royal Academy und des New English Art Club. Die stilistische Erneuerung der englischen Malerei ging – Whistler natürlich mit eingerechnet – insbesondere auf diese Ausstellungen zurück.

Daneben war Roger Fry auch als Professor an der Slade School, der damaligen Kunsthochschule im Zentrum von Bloomsbury, tätig und machte dort die jungen Kunststudenten

²²⁰ Ebd., S. 125.

vertraut mit Theorien, die über den englischen Naturalismus und den Impressionismus hinausgingen. Zu den Studenten gehörten um 1910 u. a. Mark Gertler, Christopher Nevinston, Edward Wadsworth, Stanley Spenser, Paul Nash, Ben Nicholson, David Bomberg, William Roberts, unter den ehemaligen Studenten waren Percy Wyndham Lewis, Jessica Dismorr, Cuthbert Hamilton und Helen Saunders. Fry nahm in diesem Rahmen direkt Einfluss auf die neue Generation von Künstlern, für viele von ihnen wurde die ästhetische Theorie Frys zum Ausgangspunkt ihrer Laufbahn als Avantgardisten. Fry verstand diese Theorie, die er am prägnantesten in *Vision and Art* formulierte, als einen Versuch, die anfangs gestaltlos und chaotisch anmutende Welt der Eindrücke und Phänomene zu gliedern, zu ordnen und zu kategorisieren: “My aesthetic has been a purely practical one, a tentative expedient, an attempt to reduce to some kind of order my aesthetic impressions up to date.”²²¹ Fry, der in Cambridge *natural sciences* studiert hatte, versuchte die empirische, strukturierende und nach Mustern systematisierende Anlage naturwissenschaftlicher Ansätze auch auf Reflexionen zur Kunst und Fragen der Ästhetik zu übertragen: “A certain scientific curiosity and a desire for comprehension have impelled me at every stage to make generalisations, to attempt some kind of logical co-ordination of my impressions.”²²²

Er forderte wissenschaftliche Objektivität und eine ‚Mechanisierung‘ der Künste. An die Stelle einer scheinbaren Subjektivität und eines Mangels an Präzision sollte seiner Überzeugung nach eine neue Wissenschaftlichkeit treten, die aber über eine rein deskriptive Nachahmung der natürlichen Formen hinausging. Er lehnte sich damit auf gegen die in der englischen Kunst seiner Zeit tiefverwurzelte Überzeugung, bildende Kunst habe in erster Linie natürliche Formen zu imitieren: “[...] if imitation is the sole purpose of the graphic arts, it is surprising that the works of such arts are ever looked upon as more than curiosities, or ingenious toys, are taken seriously by grown up people.”²²³ Die Kunst habe demnach ein ernsteres Anliegen, das von dieser konventionellen, naturalistischen Ästhetik nicht erklärt werden könne: “Naturalists made no attempt to explain why the exact and literal imitation of nature should satisfy the human spirit [...]”²²⁴

Die Naturalisten legitimierten und verteidigten ihre Ästhetik mit der Begründung, dass ihre Kunst im Betrachter eine Reihe von Assoziationen zu historischen Ereignissen oder zu Gegebenheiten der Lebenswelt auslöse. So sei der Betrachter über diese Werke in der Lage,

²²¹ Roger Eliot Fry, *Vision and Design* (New York, 1924), S. 285.

²²² Ebd., S. 284.

²²³ Ebd., S. 17.

²²⁴ Ebd., S. 285.

sich ‚imaginativ‘ in andere Situationen und Zeiten zu versetzen. Fry, der die Kunst der Wahrheit verpflichtete, lehnte diese unkritische Bejahung des ‚Imaginativen‘ ab:

We don't, I fancy, stop to consider very closely how true the imagined life is: we are satisfied with the prospect of another sort of life which we might have lived, which we often think we might have preferred to our actual life. We don't stop to consider much how far the pictured past corresponds to any reality [...] there is indeed a certain danger in accepting too naively the general atmosphere – the ethos which the works of art of a period exhale.²²⁵

Frys zweiter Einwand war, dass diese ‚historische‘ Begründung der Naturalisten niemals eine ‚ästhetische‘ sein könne und dass sie nichts zu tun habe mit dem ästhetischen Empfinden oder ästhetischen Werten. Sie sei aus jeder Debatte über Kunst auszuschließen. Frys Kunstbegriff war also ahistorisch und nichtnaturalistisch. Die Kunst beweise ihre Autonomie dadurch, dass sie vom Leben getrennt bleibe: “It would seem then that the correspondence between art and life which we so habitually assume is not at all constant and requires much correction before it can be trusted.”²²⁶ Die Kunst, die sich bewusst vom Leben distanzieren, habe etwas Elitäres. Das bestritt Fry auch gar nicht. Kunst sei und bleibe die Angelegenheit einiger weniger Erwählter und somit von vornherein nicht geeignet, das Interesse des breiten Publikums längerfristig zu binden. Der Künstler müsse lernen, dies anzunehmen als Teil seiner Berufung:

[...] the artist of the new movement is moving into a sphere more and more remote from that of the ordinary man. In proportion as art becomes purer the number of people to whom it appeals gets less. It cuts out all the romantic overtones of life which are the usual bait by which men are induced to accept a work of art. It appeals only to the aesthetic sensibility, and that in most men is comparatively weak.²²⁷

Kunst habe nichts mit dem Leben zu tun. So stelle sich die Frage nach ihrer Relevanz. Was leiste die Kunst? Auf der Suche nach einer Antwort ließ sich Fry inspirieren von Tolstois Essay „What is Art?“ (1898). Die Bedeutung Tolstois für seine Ästhetik charakterisierte Fry folgendermaßen:

Tolstoy saw that the essence of art was that it was a means of communication between human beings. He considers it to be *par excellence* the language of emotion [...] What remained of immense importance was the idea that a work of art was not the record of beauty already existent elsewhere, but the expression of an emotion felt by the artist and conveyed to the spectator.²²⁸

²²⁵ Ebd., S. 2.

²²⁶ Ebd., S. 3.

²²⁷ Ebd., S. 15.

²²⁸ Ebd., S. 293.

Die Kunst sei ein Mittel der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter, nicht im tatsächlichen Leben, sondern in der Sphäre des Imaginären, im Raum des “imaginative life”. Der Vorteil dieser Sphäre sei, dass sie nicht auf das Leben reagieren müsse, dass ihre Unabhängigkeit zu jedem Zeitpunkt gewahrt bleiben könne:

[...] the whole consciousness may be focused upon the perceptive and the emotional aspects of the experience. In this way we get, in the imaginative life, a different set of values, and a different kind of perception.²²⁹

Fry verglich den Raum des Imaginativen mit einem Kino. Wenn wir im Leben eine gefährliche Situation anträfen, so täten wir das Nötige, um uns und andere zu retten. Wir sähen nur das, was uns in der Bewältigung der Situation helfe. Wenn wir im Kino dagegen dieselbe Situation auf der Leinwand sähen, müssten wir nicht reagieren. Wir würden die gleiche Situation sehr viel genauer erleben, weil wir die nötige Ruhe hätten. Diese Ruhe brauche auch der Künstler bei der Formung seines Werkes, er müsse frei sein von den Bedürfnissen und Verpflichtungen des Lebens. Diese innere Freiheit des Künstlers habe unterschiedliche Konsequenzen:

Art [...] is an expression and a stimulus of this imaginative life, which is separated from actual life by the absence of responsive action. Now this responsive action implies in actual life moral responsibility. In art we have no such moral responsibility – it presents a life freed from the binding necessities of our actual existence.²³⁰

Dies war der Punkt, an dem Frys Ästhetik von der Tolstoys abwich. Tolstoy sagte in „What is Art?“, dass der Wert eines Kunstwerks dem von ihm vermittelten moralischen Wert und Gefühl gleiche. Fry dagegen wies moralische Verpflichtungen zurück. Die Kunst sei dem Leben überlegen, sie dürfe sich nicht an moralische Werte binden. Im Raum des Imaginativen entstehe eine Welt, die reicher, voller und freier sei als die wirkliche. Die Natur des Menschen, das Beste an ihm verkörpere sich in dieser Sphäre und nicht in der des Lebens.

Die Kunst werde zum Kommunikationsmittel einer höheren Sphäre. Diese Sphäre nannte Fry “distinguished by the greater clearness of its perception, and the greater purity and freedom of its emotion”²³¹ Die Haltung des Künstlers, der sich von dieser Sphäre bestimmen lasse, sei die des Mittlers, ja des Visionärs. Die Kunst sei selbstgenügsam und diene keinem anderen Zweck als sich selbst, sie dürfe dementsprechend auch nicht nach moralischen,

²²⁹ Ebd., S. 18.

²³⁰ Ebd., S. 20f.

²³¹ Ebd., S. 24.

politischen oder anderen nichtästhetischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Aber wie genau sieht der Kommunikationsprozess, deren Medium oder Transporter die Kunst ist, aus?

Kunst, das sei die Sprache des Gefühls. Das Gefühl werde verursacht durch Sinneseindrücke, und Sinneseindrücke müssten zwei Bedingungen erfüllen – Ordnung und Varietät. Sie müssten geordnet werden, um nicht nur chaotisch zu wirken; sie müssten variiert werden, um stimulierend zu wirken:

The perception of purposeful order and variety in an object gives us the feeling which we express by saying that it is beautiful, but when by means of sensations our emotions are aroused we demand purposeful order and variety in them also, and if this can only be brought about by the sacrifice of sensual beauty we willingly overlook its absence.²³²

Fry kehrte hier zum Konzept der Schönheit zurück. Er unterschied zwei Formen der Schönheit. Die sinnliche Schönheit beschäftige sich in erster Linie mit dem, was Fry “the perceptual aspect of the imaginative life” nannte. Dies war der übliche Schönheitsbegriff und Fry wies ihn zurück. Dagegen stellte er das Konzept der ästhetischen Schönheit, die die Angemessenheit und die Intensität des erzeugten Gefühls betreffe und die selbst einem Objekt von großer sinnlicher Hässlichkeit innewohnen könne.

Die Grundvoraussetzung dieser ästhetischen Schönheit, die absichtsvolle Ordnung in einem Kunstwerk lasse sich hauptsächlich durch Einheit und Ganzheitlichkeit erreichen. Fry definierte diese Einheit auch nach sinnlichen und empirischen Gesichtspunkten:

In a picture this unity is due to a balancing of the attractions of the eye about the central line of the picture. The result of this balance of attractions is that the eye rests willingly within the bounds of the picture.²³³

Diese Definition erinnert ein wenig an eine Passage aus Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*, in der Lilli Briscoe ein Gemälde fertig stellt und einen Moment höchster Erfüllung erlebt:

With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.²³⁴

Form und Design spielten Fry zufolge deshalb eine so wichtige Rolle in der Kunst, weil sie Elemente enthielten, die Sinneseindrücke und Gefühle auslösten, Elemente wie Linie und

²³² Ebd., S. 30.

²³³ Ebd., S. 31.

²³⁴ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London, 1963), S. 320.

Masse, Raum und Licht, Schatten und Farbe. All diese Elemente seien direkt verbunden mit grundlegenden Bedingungen unseres Daseins. Daraus folge:

[...] the graphic arts arouse emotions in us by playing upon what one may call the overtones of some of our primary physical needs. They have, indeed, this great advantage over poetry, that they can appeal more directly and immediately to the emotional accompaniments of our bare physical existence.²³⁵

Der Künstler nehme also natürliche Formen und arrangiere sie so, dass sie eine bestimmte Form ergäben. Diese Form löse in uns Gefühle aus, weil sie den fundamentalen Gegebenheiten und Notwendigkeiten unseres Daseins entspreche. Der Künstler tue all das mit Hilfe einer schöpferischen Vision, durch die “[...] the particular field of vision, the (aesthetically) chaotic and accidental conjunction of forms and colours begins to crystallise into a harmony [...]”²³⁶ Wichtig sei an einem Kunstwerk also nicht der Grad der Ähnlichkeit zur Natur, sondern seine Fähigkeit, natürliche Formen so zu arrangieren, dass sie Ideen und Gefühle hervorrufen:

I conceived the form of the work of art to be its essential quality, but I believed this form to be the direct outcome of an apprehension of some emotion of actual life by the artist, although, no doubt, that apprehension was of a special and peculiar kind and implied a certain detachment. I also conceived that the spectator in contemplating the form must inevitably travel in an opposite direction along the same road which the artist had taken, and himself feel the original emotion which it conveyed as being inextricably bound together in the aesthetic whole.²³⁷

Dieses Ineinander von Kunst und Gefühl versuchte Clive Bell weiterzuentwickeln und zu präzisieren, indem er das Konzept der *significant form* einführte. In *Art* schrieb er:

For a discussion of aesthetics, it need be agreed only that forms arranged and combined according to certain unknown and mysterious laws do move us in a particular way, and that it is the business of the artist so to combine and arrange them that they shall move us. These moving combinations and arrangements I have called, for the sake of convenience and for a reason that will appear later, ‘Significant Form’.²³⁸

Es ist nicht schwer, Parallelen zu den Gedankengängen Roger Frys zu erkennen. Aber während Fry zufolge der Künstler die Formen der Natur benutze, um mit ihnen Gefühle und

²³⁵ Fry 1924, S. 34.

²³⁶ Ebd., S. 51.

²³⁷ Ebd., S. 294.

²³⁸ Clive Bell, *Art* (London, 1914), S. 19.

Bedeutungen zu transportieren, wies Bell die Annahme, dass Kunst Natur abbilden könne oder sonst irgendwie in Verbindung zu ihr stehe, zurück. Nur eine Ausnahme ließ er gelten:

If the representation of three-dimensional space is to be called 'representation', then I agree that there is one kind of representation which is not irrelevant. Also, I agree that along with our feeling for line and colour we must bring with us our knowledge of space if we are to make the most of every kind of form.²³⁹

Bell war in seiner Ästhetik weit radikaler als Fry. Während Fry nur den Naturalismus zurückwies, verwarf Bell jegliche Form der Gegenständlichkeit. Fry wollte Kunst nur von der Notwendigkeit befreien, natürliche Objekte detailgetreu zu reproduzieren. Er wollte Natur aber nicht generell aus der Kunst verbannen. Abgesehen von diesem einen Einwand stimmte er Bell in seiner Konzeption der *significant form* zu:

I think we are all agreed that we mean by significant form something other than agreeable arrangements of form, harmonious patterns, and the like. We feel that a work which possesses it is the outcome of an endeavour to express an idea rather than to create a pleasing object. Personally, at least, I always feel that it implies the effort on the part of the artist to bend our emotional understanding by means of his passionate conviction some intractable material which is alien to our spirit.²⁴⁰

Auf die Frage, was genau Form signifikant mache, antwortete Bell, dass diese Form die Verbindung zu einer transzendentalen und universalen Welt herstelle, dass sie Bezüge schaffe zwischen dem Realen und dem Metaphysischen:

Call it what name you will, the thing that I am talking about is that which lies behind the appearance of all things – that which gives to all things their individual significance, the thing itself, the ultimate reality.²⁴¹

Kunst übernehme die Funktion der Religion, sie verschaffe dem Betrachter Geisteszustände, die er sonst nur über Religion erlange. Auch hier äußerte sich Fry moderater. Als Künstler wisse er um die Intensität der Kunst, aber als Wissenschaftler verbiete er sich die totale Selbsthingabe, das Aufgehen im Religiösen und im Rauschhaften. Der Schlusssatz von *Vision and Design* lautet:

As to the value of aesthetic emotion – it is clearly infinitely removed from these ethical values to which Tolstoy would have confined it. It seems to be as remote from actual life and its practical utilities as the most useless mathematical theory. One can only say those who

²³⁹ Ebd., S. 28.

²⁴⁰ Fry 1924, S. 302.

²⁴¹ Bell 1958, S.54.

experience it feel it to have a peculiar quality of “reality” which makes it a matter of infinite importance in their lives. Any attempt I might make to explain this would probably land me in the depths of mysticism. On the edge of that gulf I stop.²⁴²

Fry und Bell waren sich einig in ihrem Enthusiasmus für die Postimpressionisten, die Maler, deren erstes Erscheinen in England soviel Feindseligkeit auslöste und die so maßgeblich zur modernistischen Neuorientierung der englischen Kunst beitrugen. Beide, Fry und Bell, sahen ihre Begegnung mit den Werken Cézannes als einen Meilenstein in ihrer Entwicklung als Künstler und Kritiker. In seinem Vorwort zum Katalog, der die zweite Postimpressionismus-Ausstellung in den Grafton Galleries 1912 begleitete, blickte Fry auf die erste Ausstellung dieser Art und den sie begleitenden Skandal zurück. Als Hauptgrund für den Aufruhr machte er vor allem die Kluft zwischen der Konventionalität seiner Zeitgenossen und der Experimentalität der Postimpressionisten aus. Das englische Publikum, das immer noch an mimetisch-gegenständlichen Bildern und am Ideal persönlicher Könnerschaft orientiert gewesen sei, habe demnach überhaupt keine Möglichkeit gehabt, die neuen Maler richtig zu rezipieren:

It was not surprising [...] that a public which had come to admire above everything in a picture the skill with which the artist produced illusion should have resented an art in which such skill was completely subordinated to the direct expression of feeling. Accusations of clumsiness and incapacity were freely made, even against so singularly accomplished an artist as Cézanne. Such darts, however, fall wide of the mark, since it is not the object of these artists to exhibit their skill or proclaim their knowledge, but only to attempt to express by pictorial and plastic form certain spiritual experiences; and in conveying these, ostentatious of skill is likely to be even more fatal than downright incapacity.²⁴³

Fry nannte die Werke der Postimpressionisten klassisch. Er meinte damit, dass diese Kunst ihre Wirkung nicht aus symbolischen Assoziationen zu den Themenfeldern der Romantik bezog, sondern aus dem, was er mit “pure and as it were disembodied functioning of the spirit”²⁴⁴ bezeichnete. Hier entstand eine charakteristische Parallele zu den Vortizisten. Wie ich im fünften Kapitel und mit Bezug auf T. E. Hulme noch darlegen werde, sahen auch die Vortizisten sich als Klassizisten, doch ihr Klassizismus war härter und reduzierter. Lewis hielt die Kunst des Kreises um Roger Fry für zu sinnlich, zu humanistisch und zu losgelöst von der Welt, in der sie entstand. Für ihn bedeutete Frys Stellung als ausgewiesener Kenner der Kunst der italienischen Renaissance nur, dass er ungeeignet ist, die Anforderungen der modernen Kunst zu verstehen. Die griechische und römische Kunst, die für Fry Schlüsseltraditionen

²⁴² Fry 1924, S. 302.

²⁴³ Ebd., S. 237.

²⁴⁴ Ebd., S. 242.

waren, schätzte Lewis als zu schwach für das 20. Jahrhundert ein. Wie Fry berief Lewis sich auf die Autorität der Tradition, doch bezog er seine Inspiration eher aus der straffen, linearen und frontalen Kunst der Byzantiner und der alten Ägypter, deren antihumanistischer Charakter Lewis weitaus angemessener schien, um das neue Maschinenzeitalter zu beschreiben.

Auf den ersten Blick ist es schwer verständlich, dass ein Maler, der 1914 in seinem künstlerischen Manifest behauptete, der Künstler der modernen Bewegung sei ein Wilder, sich gleichzeitig als Klassizist einschätzen konnte. Um sich von der mediterranen Tradition deutlich abgrenzen zu können, bezeichnete er den Klassizismus Roger Frys als ‚lateinisch‘. Er selbst sei auf der Suche nach einer kraftvolleren und spezifisch nordischen Kunst, und sein klassizistisches Konzept beziehe sich auf Nietzsches Auffassung vom Dionysischen, der Energie, die hinter der apollinischen Maske der klassischen Kunst verborgen liege. Lewis war darauf bedacht, sich von Nietzsche zu distanzieren, als dieser mit dem Herannahen des Krieges in England in Ungnade fiel, doch war seine Beziehung zu diesem Denker fundamental: Lewis Sympathie für Gedankengut deutschen Ursprungs gab ihm eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die ohne Umwege die Vitalität der modernen Welt suggerierte. Seine und auch die Kunst der anderen Vortizisten sei deshalb nicht das Produkt einer langwierigen Kontemplation, die abseits der Mühen des Lebens erfolge, sie steige geradewegs aus dem täglichen Leben hervor. In seinem „Review of Contemporary Art“ skizzierte er dieses besondere künstlerische Potential wie folgt:

25. IN THE SAME WAY THAT SAVAGES, ANIMALS AND CHILDREN HAVE A “RIGHTNESS,” SO HAVE OBJECTS CO-ORDINATED BY UNCONSCIOUS LIFE AND USEFUL ACTIONS.

26. Use is always primitive.

27. This quality of ACCIDENTAL RIGHTNESS, is one of the principal elements in a good picture.

28. The finest artists, – and this is what Art means – are those men who are so trained and sensitized that they have a perpetually renewed power of DOING WHAT NATURE DOES, only doing it with all the beauty of accident, without the certain futility that accident implies.²⁴⁵

Derjenige, dem diese Fähigkeit fehle oder der sie nicht zulasse, werde Kunst hervorbringen, die minderwertig sei und künstlich wirke. Lewis zufolge kranke die Kunst seines Lehrmeisters Roger Fry sowie die der um ihn in den Omega Workshops Versammelten genau

²⁴⁵ Wyndham Lewis, „Review of Contemporary Art“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 46.

an dieser Künstlichkeit. Den Produkten ihres Kunstschaffens entbehre es an Leben, weil sie von Anfang an nicht mehr sein wollten als dekorativ, weil sie von Anfang nur auf die Imitation, auf die Reproduktion bereits festgelegter Muster fixiert seien. An die Stelle der Spontaneität, der Inspiration des Augenblicks trete in der dekorativen Kunst die Gesetzmäßigkeit der Verzierung und des Ornaments:

34. What is known as „Decorative Art“ is rightly despised by both the laborious and unenterprising imitators of Nature on the one hand, and the brilliant inventors and equals of Nature on the other.

35. The “Decorative” artist (as examples, the sort of spirit that animates the Jugend, Rhythm, Mr. Roger Fry’s little belated Morris movement) is he who substitutes a banal and obvious human logic for the co-ordination and architectures that the infinite forces of nature bring about.²⁴⁶

Die dekorativen Künstler um Roger Fry gestalteten „Arrangements“. Anhand einer meist sehr einfach und trivial daherkommenden Logik würden sie Werke schaffen, die qualitativ nicht einmal an die schwächsten Einfälle der Futuristen heranreichten. Ihre Werke seien weder natürlich noch lebendig, sie überfluteten den Markt mit Kunstprodukten, die wirkungslos und minderwertig seien. Lewis beschloss seine Kritik Roger Frys und der ihn umgebenden Künstler voller Polemik:

37. The only people who have nothing to do with Nature and who as artists are most definitely inept and in the same box as the Romantic, – who is half-way between the Vegetable and the God – are these between-men, with that most odious product of man, modern DECORATION.²⁴⁷

Lewis und alle anderen Vortizisten wiesen die Kunst der Bloomsburys mit Nachdruck zurück. Und doch: Die Bedeutung dieses Traditionsstranges für den Vortizismus lässt sich nicht von der Hand weisen. Die Tendenz zur Abstraktion, die Loslösung von einem rein repräsentativen, naturalistischen Malen wurde den Vortizisten zuerst durch Roger Fry gezeigt. Als Professor an der Slade School und als Begründer der Omega Workshops erschloß Fry den jungen Künstlern nicht nur die hergebrachten Formen der englischen Tradition, sondern vor allem auch die künstlerischen Experimente des Kontinents. Auch wenn die Vortizisten kurze Zeit nach ihrer Trennung von den Omega Workshops im Oktober 1913 vieles verwarfen, was mit Roger Fry und Bloomsbury zu tun hatte, so verdankten sie ihm doch den Anfang ihrer

²⁴⁶ Ebd., S. 46.

²⁴⁷ Ebd., S. 46.

Karriere als Künstler, den ersten Kontakt mit den avanciertesten Formen aus Kunst und Kritik.

Das dritte Kapitel hat insbesondere die europäischen Quellen des Vortizismus untersucht, hat den Vortizismus kontextualisiert mit den Experimenten des Futurismus, des Expressionismus und des Kubismus. Demgegenüber ist es Absicht dieses vierten Kapitels gewesen, den britischen, von den Vortizisten gerne als ‚traditionell‘ deklarierten Kontext aufzuschlüsseln. Vier Hauptbezüge haben sich ergeben – die Theorien John Ruskins, Walter Paters, James Abbott McNeill Whistlers und der Bloomsburys (d. h. Roger Frys und Clive Bells). Wie sich unschwer erkennen lässt, sind diese Bezüge in erster Linie kunsttheoretischer und -philosophischer Natur.

Dies stellt ein interessantes Faktum dar. Die Vortizisten bezogen sich als Programmatiker bzw. als Theoretiker, nicht aber als Maler oder Bildhauer auf britische Vorläufer. Der visuelle Vortizismus brach radikal mit Traditionen und Stilen seiner Heimat. Weder die Gemälde der Präraffaeliten (z.B. John Everett Millais' *Ophelia*, Edward Burne-Jones *Sidonia von Bork*, und Dante Gabriel Rossettis *Lady Lilith*, Abb. 97, 98 und 99) noch die der Bloomsburys (z.B. Vanessa Bells *A Conversation* oder Roger Frys *Portrait of Nina Hamnett*, Abb. 109 und 110) boten den Vortizisten Anhaltspunkte. Auch wenn Wyndham Lewis und viele andere der Vortizisten begeistert waren von Roger Frys ‚Entdeckungen‘ für die englische Kunstwelt, Georges Seurat und Henri Rousseau (Fry erwarb u.a. Seurats *The Bridge at Courbevoie*, Abb. 107, und Rousseaus *The Toll Gate*, Abb. 108, für die Courtauld Galleries), so bezogen sie aus ihnen jedoch keine stilistischen Impulse. Ähnliches galt für den Kunstgeschmack John Ruskins und Walter Paters. Während Ruskin neben der Architektur Venedigs und den gotischen Kathedralen Frankreichs die Kunst der Präraffaeliten und William Turners (Abb. 101 und 102) für maßgeblich hielt, orientierte sich Pater ganz am Ideal der florentinischen Malerei, die er beispielhaft in Giorgiones *Gewitter* und Tizians *Bildnis eines jungen Engländers* (Abb. 103 und 104) repräsentiert sah. Ähnliches gilt für die Kunst James Abbott McNeill Whistlers. Wyndham Lewis und Ezra Pound verehrten Gemälde wie *Arrangement in Grey and Black No.1: The Artist's Mother* oder *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (Abb. 105 und 106), in der Entwicklung des visuellen Vortizismus spielte er jedoch keine Rolle.

Während sich also die Maler und Bildhauer des Vortizismus ausschließlich auf avantgardistische und alternative Aspekte bezogen, integrierte der programmatische Vortizismus nicht nur das Gedankengut Apollinares oder Kandinskys, sondern insbesondere

auch neuere Tendenzen der englischen Kunsttheorie. Dabei wird deutlich, dass dieses britische Element sehr viel stärker von Pound als von Lewis betont wurde. Während Lewis sich nur mit den Ansätzen Clive Bells und Roger Frys auseinander setzte und während diese Beschäftigung in erster Linie kritischer bzw. polemischer Natur blieb, gewann Pound aus der Rezeption Ruskins, Paters und Whistlers Identifikationsfiguren. Ihre Schriften gaben ihm wichtige Gedankenanstöße in der Formulierung seiner imagistischen bzw. vortizistischen Dichtungstheorie, sie wurden ihm zu intellektuellen Vorbildern.

Viele der Gedanken, die Pound in den Vortizismus einfließen ließ, hatte er als Imagist bereits durchdacht und vorformuliert. Die Zeit des Imagismus, den Pound in *Vorticism* bekanntlich als einen Vorläufer des Vortizismus, als literarischen Vortizismus avant la lettre ausgegeben hatte, brachte ihm jedoch nicht nur eine genaue Kenntnis englischer Kunsttheorie. Wie das folgende Kapitel zeigt, lernte er in der Auseinandersetzung mit einem anderen wichtigen Imagisten, Thomas Ernest Hulme, auch dichtungstheoretische Ansätze kennen, die aus den Bereichen moderner Psychologie und Metaphysik stammten und die am nachhaltigsten von Théodule Ribot und Henri Bergson durchreflektiert wurden.

Kapitel 5

Über den Ursprung der Inspiration – Vortizismus und Psychologie

Im März 1914 veröffentlichte Ezra Pound die Anthologie *Des Imagistes*. Darin waren u. a. Gedichte von F. S. Flint, Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joyce, Ford Madox Ford enthalten. Die Anthologie wurde sowohl in England als auch in Amerika von der Kritik mit Ablehnung behandelt. Im April 1915 kam ein weiterer Sammelband heraus mit dem Titel *Some Imagist Poets*, an dem Pound jedoch schon nicht mehr beteiligt war. Er hatte sich seit Ende 1913 immer mehr der Künstlergruppe um Wyndham Lewis zugewandt und seit Beginn des neuen Jahres mit Lewis zusammen an der Herausgabe von BLAST gearbeitet. Pound sah die Projekte der späteren Vortizisten als eine konsequentere Form des Imagismus, die dessen Ästhetik über die Poesie hinaus auch in Gemälden und Skulpturen umsetzte.

Pound hatte aus seiner Zeit als Imagist insbesondere in Fragen der Kunstphilosophie viel hinzu gelernt. Wie sich am Anfang des zweiten Kapitels bereits gezeigt hat, setzte Pound sich u. a. auch mit theosophischem Gedankengut auseinander. Ähnlich wie Annie Besant und Charles W. Leadbeater, die zugleich die Verfasser von *Occult Chemistry* und Leiter der Theosophischen Gesellschaft waren, suchte Pound nach einer alternativen Erklärung der künstlerischen Intuition. Pound war fasziniert von der Möglichkeit des Übernatürlichen und von dem Gedanken, dass die Inspiration des Künstlers mystischer bzw. metaphysischer Herkunft sein könnte. Im Gegensatz zu Besant und Leadbeater glitt Pound jedoch nicht ins Spiritistische und Esoterische ab. In seiner Beschreibung und Erklärung der Inspiration vertraute er auf die neueren Methoden der experimentellen Psychologie, so wie sie sich seit Mitte des neunzehnten Jahrhundert in Frankreich zu entfalten begann.

Pound lernte diese Ansätze über Gespräche mit Thomas Ernest Hulme (1883-1917, Abb. 111 und 112) kennen. Hulme war um 1913 ein junger englischer Schriftsteller und Avantgarde-Theoretiker, der sich insbesondere in neuerer europäischer Philosophie auskannte und die Werke Epsteins für die perfekte Umsetzung des Geistes der Moderne hielt. Hulmes Poetik enthielt Elemente, die für Ezra Pound von entscheidender Bedeutung waren und die ihm in der Formulierung seines imagistischen bzw. vortizistischen Credo einschneidende Impulse lieferten. Hulme stellte in seinen Schriften immer wieder die Frage nach dem Ursprung der Inspiration. Wie auch die englischen Romantiker und die französischen Symbolisten sah er den Beginn des künstlerischen Prozesses in einem Moment der Intuition,

der sich dann in einem organischen, gerundeten Kunstwerk vollende. Aber im Unterschied zu den Romantikern grenzte Hulme die Möglichkeiten der inspirierenden Vision ein, schloss er die Verschmelzung mit dem Göttlichen, mit dem Vollkommenen aus. Der ideale Dichter, so wie Hulme ihn sah, schätzte die kleinen Dinge der Welt der Sinnesdaten. In der Artikulation seiner Vision wurde er geleitet durch Alltagserfahrungen, nicht durch Verweis auf Gott oder Weltgeist. Diese Neufassung des schöpferischen Prozesses verdankte sich insbesondere Théodule Ribot und Henri Bergson, zwei zeitgenössischen französischen Philosophen und Psychologen.

Genau wie Ribot verlangte Bergson nach einer Wissenschaft, die ihre Erkenntnisse auf Sinnesdaten, auf Empirie aufbaut, die also die Realitätsbeobachtung vor die Theorieentwicklung setzt und nicht umgekehrt. Die Beschreibungen Ribots und Bergsons schilderten die schöpferische Tätigkeit des Künstlers weder dogmatisch noch mystizistisch. Das Unendliche in der Kunst wurde von ihnen psychologisch interpretiert. Darin lag die große Faszination dieser Denker für T. E. Hulme. Hulme sah das Potential Bergsons und Ribots in der Neutralisierung der symbolistischen Ästhetik. In seinen Aufzeichnungen zur schöpferischen Tätigkeit des Künstlers thematisierte er immer wieder das *inside image*, die *visual signification* bzw. die *idea*, die vom Bewusstsein des Dichters Besitz ergreife und nach Versprachlichung verlange.

Auch Pound sprach vom *image*, auch er situierte es fest im Zuständigkeitsbereich der empirischen Psychologie. So verursache die Inspiration des imagistischen Dichters zwar ein Gefühl der Freiheit von Raum und Zeit. Ob es diese Freiheit aber faktisch gebe, sei eine ganz andere, vom Dichter nicht zu beantwortende Frage. Pounds Spezifikationen über Imagismus reflektierten seinen Wunsch, dass der Dichter auch Wissenschaftler werde, dass der Künstler auch empirischer Psychologe werde und seine Bewusstseinszustände in Kunst transformiere. Wie ein Psychologe solle der Imagist seine kognitiven Erfahrungen aufzeichnen, ohne über ihre Bedeutung zu spekulieren. Die Aufgabe der Interpretation sei Sache des Theoretikers und des Philosophen. Der Dichter suche die Inspiration, er suche nicht die Quelle der Inspiration.

Wie Hulme war Pound davon überzeugt, dass Assoziation und Spekulation abgeglichen werden müssten mit dem Faktischen, mit dem Wirklichen, dass also eine subjektive Verknüpfung sich an der Realität objektivieren müsse. Die Konstruktion, die diese Vermittlung zwischen den Sphären des Subjektiven und des Objektiven leisten sollte, die also das Unsichere der Phantasie korrespondieren sollte mit den Ordnungen der Welt, war für Pound die interpretative Metapher, das *image*. Dieses Kapitel will zum einen en detail die

Entwicklung dieses Gedankengangs nachvollziehen, zum anderen jedoch auch zeigen, wie er in Kunst umgesetzt wird bzw. wie er in den Vortizismus einfließt.

Der neue Klassizismus T. E. Hulmes

Die Kritiker des Modernismus sind hart ins Gericht gegangen mit T. E. Hulme. Zwar gilt Hulme als der dynamischste Denker und Schriftsteller aus dem Kreis der Imagisten, doch hat man seinen Schriften immer wieder Inkonsistenz oder Widersprüchlichkeit vorgeworfen. Zu einem nicht geringen Teil geht diese Reputation auf das Urteil Ezra Pounds zurück, der zwar Hulmes Gedichte als einen wichtigen Beitrag zur Erneuerung der Lyrik hervorhob, aber die Bedeutung Hulmes für die Entwicklung seiner imagistischen und vortizistischen Poetik regelrecht vertuschte. Die Kritiker Pounds sind nicht selten die der Avantgarde gewesen, und viele von ihnen haben Pounds Urteile über Hulme eins zu eins übernommen. Den Hauptangriffspunkt der Kritik bildet jedoch Hulmes – später von T. S. Eliot wiederholte – Behauptung, mit der romantischen Tradition zu brechen und einen neuen Klassizismus einzuleiten. Viele Kritiker haben dagegen eingewendet, dass dieser Klassizismus genau der Tradition ähnele, die er zurückzuweisen behaupte. Darüber hinaus wird ihm immer wieder Widersprüchlichkeit vorgeworfen in seinem Versuch, epistemologischen Relativismus mit ethischem Absolutismus, Henri Bergsons Lebens- und Zeitphilosophie mit den politischen Theorien Pierre Lasarres, Charles Maurras' und Georges Sorels zu vereinbaren.

Viele dieser Einwände sind – wie sich gleich zeigen wird – nicht berechtigt, und sie unterschlagen die Bedeutung Hulmes für die Entwicklung der Moderne in England. Die Poetik Hulmes enthält Elemente, die für Ezra Pound von entscheidender Bedeutung waren und die ihm in der Formulierung seines imagistischen bzw. vortizistischen Credo einschneidende Impulse lieferten. So liegt eine der Aufgaben dieses Kapitels in der Lokalisierung der Gedanken, die Pound bei Hulme aufgriff und in seine Schriften zur Poetik bzw. Ästhetik des Vortizismus integrierte.

Romantizismus versus Klassizismus

Den Vorwurf der Inkonsistenz haben Hulme insbesondere seine Essays „Romanticism and Classicism“ sowie „Bergson's Theory of Art“ eingebracht. So äußert Hulme in „Romanticism and Classicism“ zwei Gedankengänge, die miteinander unvereinbar scheinen. Zum einen nämlich lehnt er dort Kunst und Politik des Romantizismus ab, fordert er einen neuen Klassizismus. Zum anderen jedoch greift er Coleridges Konzept des idealen Gedichts als

gerundete Einheit, als *organic unity* auf. Murray Krieger merkt dazu an, dass Hulmes kompromissloses Verdikt gegen den Romantizismus hier unterlaufen werde durch Konzepte, die ihren Ursprung bei Coleridge und somit bei einem Dichter der Romantik hätten. In gleichem Sinne zählt Alun Jones T. E. Hulme zur Zahl all derer, die als Modernisten auf Coleridge zurückgreifen, um eine Position zu beziehen, die sie selbst klassizistisch nennen: “[They] relied on the theory of romanticism, particularly as conceived by Coleridge, to support what they consider to be an essentially classical position.”²⁴⁸ Diesen Widerspruch sehen Kritiker fortgesetzt in Hulmes enthusiastischer Bejahung der metaphysischen Philosophie Bergsons und seiner Fakultät der Intuition auf der einen Seite sowie seiner klassizistischen Betonung solcher Ideale wie Klarheit und Präzision, Bescheidenheit und Überprüfbarkeit auf der anderen Seite. Krieger zufolge könne Hulme nicht erklären, warum er in seinem Essay „Romanticism and Classicism“ dem Dichter die Möglichkeit abspreche, sich jenseits der Welt der Sinnesdaten zu bewegen, und warum er dann in „Bergson’s Theory of Art“ den Begriff der Intuition einführe, um dem Dichter damit genau die Möglichkeit einzuräumen, die er ihm zuvor bestritten habe.²⁴⁹

Krieger und Jones implizieren also, Hulme habe in zwei der zentralen Essays aus *Speculations* zu viele seiner Waffen im Kampf gegen den Romantizismus beim Feind gestohlen. Die Frage stellt sich jedoch, ob dieser Vorwurf wirklich greift und ob Hulme nicht ein weiteres, ein dialektischeres Verständnis von Romantizismus und Klassizismus hat als seine Kritiker. In „A Tory Philosophy“ (1912), einer weder in *Speculations* (1924) noch in *Further Speculations* (1955) abgedruckten und deshalb weitgehend vernachlässigten Serie von Artikeln, betont Hulme, dass er die Begriffe *romanticism* und *classicism* nicht unreflektiert verwende und dass er eigene, sehr genaue Vorstellungen davon habe, wie diese Konzepte zu definieren seien. Seine Erläuterungen hierzu sind grundlegend:

It seems to me that in the history of such words there are three stages. In the first and earliest stage a word has a definite and precise meaning. You are certainly justified in using it, then. After this there comes a period when the word has about a dozen meanings. At this stage it is dangerous, and should be left alone. But then finally you get to the state when it had three hundred meanings. It has then once again become useful and innocuous, for no one will have any preconceived notion of what it means, and will attentively wait to see exactly the shade of meaning and the sense, which you yourself intend to give it. Their minds are in the receptive state; they are prepared to receive once again an accurate impression from a word. Now the words “classic” and “romantic” have, after their long history from their first use by Goethe, at

²⁴⁸ Alun R. Jones, *The Life and Opinions of T. E. Hulme* (London, 1960), S. 38.

²⁴⁹ Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956), S. 35.

last reached this stage; and as I am prepared to give precise and accurate definitions, I think I am justified in using them.²⁵⁰

Kritiker, die Hulme in seiner Benutzung der Begriffe Romantizismus und Klassizismus der Inkonsistenz bezichtigen, haben naiv vorausgesetzt, dass Hulme sie im weitesten Sinne genauso definiere und benutze wie sie selbst. Frank Kermode, dessen *Romantic Image* eines der eloquentesten und einflussreichsten Plädoyers für das Einrücken der Werke Hulmes in die Überlieferungszusammenhänge des englischen Romantizismus und des französischen Symbolismus liefert, bietet eine Definition an, die genauso typisch wie unzureichend ist in der Auseinandersetzung mit Hulme:

I here use "Romantic" in a restricted sense, as applicable to the literature of one epoch, beginning in the late years of the eighteenth century and not yet finished, and as referring to the high valuation placed during this period upon the image-making powers of the mind at the expense of its rational powers, and to the substitution of organicist for mechanistic modes of thinking about works of art.²⁵¹

Kermode und andere versuchen, den neuen Klassizismus Hulmes als einen Schwindel zu entlarven, weil Hulme eine schöpferische Tätigkeit fordere, die mehr durch Intuition denn durch Vernunft geleitet werde und deren Ergebnisse eher organisch denn mechanisch wirkten. Dieses Verständnis schöpferischer Tätigkeit scheint den Kritikern Hulmes mit ihrem Verständnis von Klassizismus unvereinbar. Wenn man jedoch Hulmes bestimmte und genau eingegrenzte Definition des Romantizismus ernstnimmt, so wird sehr bald deutlich, inwiefern die Konzeptionen des Intuitionismus und des Organizismus sehr wohl Hand in Hand gehen können mit der des Klassizismus.

Hulme erläutert sein Romantizismus-Verständnis nicht nur in „Romanticism and Classicism“, sondern auch in „A Tory Philosophy“ und in einer Reihe von Artikeln, die er 1915 in *The New Age* unter dem Titel „A Notebook“ veröffentlichte. Hulme macht dort deutlich, dass Romantizismus für ihn weniger eine kohärente Anzahl von philosophischen Ideen darstelle, als vielmehr eine fundamentale Haltung, die in der Gestaltung dieser Ideen ausschlaggebend sei. Wie Husserl, den er zitiert, und I. A. Richards, der ihm hierin folgt, definiert Hulme Romantizismus als eine Weltanschauung, als eine bestimmte Sicht der Beziehung des Menschen zu seiner Existenz. Die romantische Weltanschauung stellt sich ihm als ein grundsätzlicher Optimismus dar, als eine Überzeugung, dass der Mensch, das Individuum eine unendliche Zahl von Möglichkeiten besitze und dass sein Potential im

²⁵⁰ T. E. Hulme, „A Tory Philosophy“, in: Thomas Ernest Hulme, *The Collected Writings of T. E. Hulme*. Edited by Karen Csengeri (Oxford University Press, 1994), S. 234.

²⁵¹ Frank Kermode, *Romantic Image* (London, 1957), S. 43.

Kosmos positiv zu bewerten sei. Hulme zufolge sei dieser Optimismus jedoch unberechtigt, da er den Unterschied zwischen Menschen und Göttern ignoriere. Der Romantizismus vergesse den Fall Adams und spreche dem Menschen die Möglichkeit der Perfektion zu, so wie sie wahrscheinlich nur den Göttern gebühre. Seit der Renaissance werde die westliche Gesellschaft dominiert durch eine romantische Hybris, die unterschiedliche philosophische Positionen und gesellschaftliche Praktiken hervorgebracht habe. Dazu zählt Hulme u. a. den Rousseauschen Glauben an das Gute im Menschen, den ethischen Relativismus, den sozialen Liberalismus, den selbstgenießerischen Gefühlsüberschwang in der Dichtung und die naturalistische Tradition in der Malerei. Hulme kritisiert den Romantizismus, weil er den Menschen und dessen Kapazitäten überbewerte. Vor allem die Annahme, das Individuum könne durch Inspiration an die Vollkommenheit und die Perfektion des Transzendentalen, des Göttlichen anschließen, wird immer wieder zum Gegenstand seiner Polemik. Dies sei eine schlechte Metaphysik der Kunst, die ihre Ergebnisse immer wieder durch ihr Teilhaben an der Unendlichkeit legitimiere und die das Schöne gleichsetze mit dem Ewigen. Diese Haltung werde am eindrucksvollsten von den Idealisten vertreten:

Particularly in Germany, the land where theories of aesthetics were first created, the romantic aesthetes collated all beauty to an impression of the infinite involved in the identification of our being in absolute spirit. In the least element of beauty we have a total intuition of the whole world.²⁵²

Eine solche ‚schlechte Metaphysik‘ habe den englischen Romantizismus Coleridges, Byrons und Shelleys sowie den französischen Romantizismus Lamartines und Hugos entscheidend geprägt. Hulme bemerkt vergleichbares Gedankengut auch in den Theorien und Werken der französischen Symbolisten und in der von den Symbolisten intensiv rezipierten metaphysischen Ästhetik Schopenhauers. Schopenhauer definierte Inspiration als die reine Kontemplation der Idee im Moment ihrer Emanzipation vom Willen. Diese Auffassung lehnt Hulme ab. Sie sei ebenso irreführend wie die Annahmen des vom Symbolismus beeinflussten irischen Dichters W. B. Yeats:

W. B. Yeats attempts to ennoble his craft by strenuously believing in supernatural world, race-memory, magic, and saying that symbols can recall these where prose couldn't. This an attempt to bring in an infinity again.²⁵³

²⁵² T. E. Hulme, „Romanticism and Classicism“, in: Hulme 1994, S. 68.

²⁵³ T. E. Hulme, „Notes on Language and Style“, in: Hulme 1994, S. 43.

Yeats berief sich in der Legitimation seines Tuns auf Formen des Übernatürlichen und des Göttlichen. Wie Schopenhauer entrückte er den künstlerischen Schaffensprozess aus dem Alltäglichen und Banalen ins Unerklärliche und ins Irrationale. Aber berührt der Dichter während der Niederschrift eines Gedichts wirklich das Unendliche? Schließt der Künstler während der Formung eines Werks wirklich an mystische Dimensionen an? Hulme lehnt diese Auffassung ab, er kritisiert sie als Selbstüberschätzung des Künstlers, als romantischen Größenwahn.

Der Hybris des Künstlers gleiche die des Wissenschaftlers, wenn die des Wissenschaftlers nicht noch größer sei. Gelehrte, Akademiker und Forscher aus den Bereichen insbesondere der Biologie, der Psychologie und der Geschichte glaubten an die Exaktheit ihrer Feststellungen, an die Absolutheit ihrer Erkenntnisse. In ihren Analysen huldigten sie einem deterministischen und mechanistischen Weltbild, das auf die vollständige Kalkulierbarkeit und Berechenbarkeit aller Untersuchungsgegenstände baue. Auch dies sei eine romantische Selbstüberschätzung und Hybris, die den Humanwissenschaften eine Befähigung zur Beurteilung ihrer Gegenstände zuspreche, die sie nicht hätten und die verkenne, wie begrenzt und relativ diese Wissenschaften in Wirklichkeit seien. Der Wissenschaftler würde sich über die unvollkommene Natur seiner Disziplin etwas vormachen und – wie auch die Dichter und Philosophen – nicht ausreichend den Unterschied zwischen Menschlichem und Göttlichem bedenken. Der Gelehrte wolle nicht wahrhaben, dass er in der Erforschung der Realität zwangsläufig an Grenzen stoße, dass die Wahrheit von Brüchen durchzogen werde und in unterschiedliche Bereiche zerfalle, von denen nur der geringere und unwesentlichere den Humanwissenschaften zugänglich sei. Um diese Position zu veranschaulichen, gibt Hulme folgendes Diagramm:

In order to simplify matters, it may be useful here to give the exposition a kind of geometrical character. Let us assume that reality is divided into three regions separated from one another by absolute divisions, by real discontinuities. (1) The inorganic world, of mathematical and physical science, (2) the organic world, dealt with by biology, psychology and history; and (3) the world of ethical and religious values. Imagine these three regions as the three zones marked out on a flat surface by two concentric circles. The outer zone is the world of physics, the inner that of religion and ethics, the intermediate one that of life. The outer and inner regions have certain characteristics in common. They have both an *absolute* character, and knowledge about them can legitimately be called absolute knowledge. The intermediate region of life is, on the other hand, essentially relative: it is dealt with by *loose* sciences like biology, psychology and history. A muddy mixed zone then lies between the two absolutes. To make the image a more faithful representation one would have to imagine the extreme zones partaking of the perfection of geometrical figures, while the middle zone was covered with some confused muddy substance.²⁵⁴

²⁵⁴ T. E. Hulme, „A Notebook“, in: Hulme 1994, S. 424-425.

Die Humanwissenschaften hätten ihre Fähigkeit überschätzt, die organische Welt zu erklären und ihre überbordenden Komplexitäten richtig zu unterteilen und zu klassifizieren. Der moderne Mensch müsse und werde sich von diesen Formen der Hybris distanzieren, er müsse und werde sich distanzieren von den epistemologischen Fehleinschätzungen des Romantizismus.

Das Zeitalter der Moderne werde sich zum Zeitalter eines neuen Klassizismus entwickeln, auch die Kunst werde von einer neuen Ästhetik, einer neuen Poetik revolutioniert werden. Ein zentraler Aspekt dieser neuen Poetik bestünde in der Aufgabe des romantischen Geniebegriffs und der mit ihm verbundenen Annahme, der Dichter stehe in Kontakt mit einem transzendentalen Reich oder kanalisieren mystische Energien. Ein weiterer bedeutender Aspekt läge in der Verabschiedung mechanistischer Vorstellungen, die Ergebnisse künstlerischer Aktivität seien voraussehbar oder berechenbar. Eine neuklassizistische Theorie fasse, wie Coleridge und Mallarmé – jede schöpferische Tätigkeit als einen Akt unvorhersehbarer, organischer Imagination auf. Im Unterschied zu vielen seiner romantischen Vorgänger jedoch sieht Hulme diesen Akt der Imagination nicht als das metaphysische Anschließen an die Sphären des Göttlichen und des Vollkommenen. Versuche, den Dichter zu vergrößern und zum Übermenschen zu stilisieren, lehnt er ab.

Die Psychologie des Symbolismus – Théodule Ribot und Henri Bergson

Entgegen den Einwänden seiner Kritiker widerspricht Hulme sich also nicht, wenn er seine Theorie des Klassizismus mit Denkfiguren des Vortizismus ausstattet. Wie für die englischen Romantiker und die französischen Symbolisten beginnt der künstlerische Prozess für ihn mit einem Moment der Intuition, um sich dann in einem organischen, gerundeten Kunstwerk zu artikulieren und zu vollenden. Aber im Unterschied zu den Romantikern grenzt Hulme die Möglichkeiten der inspirierenden Vision ein, schließt er die Verschmelzung mit dem Göttlichen, mit dem Vollkommenen aus. Der ideale Dichter, so wie Hulme ihn sieht, schätzt die kleinen Dinge der Welt der Sinnesdaten. In der Artikulation seiner Vision wird er geleitet durch Alltagserfahrungen, nicht durch Verweise auf Gott oder Weltgeist.

Hulmes klassische Neufassung des schöpferischen Prozesses verdankt sich insbesondere Théodule Ribot und Henri Bergson, zwei zeitgenössischen französischen Philosophen und Psychologen. Es ist bekannt, wie ausführlich sich Hulme mit der Philosophie Bergsons beschäftigt hat. Über zwanzig Artikel und *lectures* hat er über den Franzosen zwischen 1909 und 1912 zusammengestellt, und seine Übersetzung der *Introduction à la*

métaphysique (1903) machte ihn zu Bergson's wichtigstem Fürsprecher in England. Weniger bekannt, aber sicher genauso wichtig für Hulmes Konzeptionen von Imagination und Sprache war das Denken Ribots.

Théodule Ribot, Psychologe, Philosoph, Erzieher und Begründer der einflussreichen *Revue philosophique*, zählte bereits im neunzehnten Jahrhundert zu den führenden Autoritäten Frankreichs auf dem Gebiet der experimentellen Psychologie. Er nahm sich u. a. der Frage an, was zum psychologischen Diskurs gehöre und was nicht. Sein Versuch, dieser Wissenschaft eine präzise, überprüfbare Basis zu verleihen, führte ihn in *La Psychoanalyse anglaise contemporaine* (1870) zu der Überzeugung, dass es in der Erklärung mentaler Phänomene nicht um die Ermittlung der *causes premières* mentaler Phänomene gehen sollte, sondern um die Beobachtung und Analyse verifizierbarer Fakten. Wie zuvor die Physik, die Biologie und die Chemie solle sich die Psychologie zurückziehen aus den flüchtigen und spekulativen Bereichen der Metaphysik, solle sie sich fokussieren auf das zugänglichere und sicherere Reich der Phänomene. Diese neue Form der Psychologie nahm das Bewusstsein als einen Strom wahr, an den eine Welt des Mysteriums angrenze. Diese Welt des Mysteriums könne die Psychologie mit wissenschaftlichen Mitteln nicht ergründen, aber das wolle sie auch gar nicht:

L'ensemble des connaissances humaines ressemble ainsi à un grand fleuve coulant à pleins bords, sous un ciel resplendissant de lumière, mais dont on ignore la source et l'embouchure, qui naît et meurt dans les nuages. Les esprits audacieux n'ont jamais pu ni éclaircir ce mystère ni l'oublier. Il y a toujours quelques intrépides pour se lancer résolument dans cette région inaccessible, d'où ils reviennent aveugles, saisis de vertige, et racontant des choses si étranges que le monde les tient pour hallucinés.²⁵⁵

Für Ribot bedeutete das Aufgeben der Spekulationen und Mutmaßungen über die Welt jenseits des Stroms eine Demystifizierung und Neutralisierung des wissenschaftlichen Diskurses über die Psyche. Mentale Ereignisse mussten im Rahmen dieses Wissenschaftsideals dargestellt werden als Funktionen intellektueller, emotionaler und unbewusster Faktoren der menschlichen Psyche, sie werden nicht mehr als Boten des Okkulten verstanden. In seinem *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) beschrieb Ribot, den gleichen Prinzipien folgend, den Prozess schöpferischer Tätigkeit. Robert Baron – der englische Übersetzer dieser Schrift – charakterisierte Ribot als einen Prometheus unter den Denkern, weil er die künstlerische Imagination aus den Wolken zurückhole auf die Erde, weil er das kreative Potential des Dichters nüchterner und sachlicher fasse.

²⁵⁵ Théodule Ribot, *La Psychologie anglaise contemporaine* (Paris, 1896), S. 17.

Diese Demystifizierung der Inspiration setzte Erkenntnisse aus *La Psychologie des sentiments* (1896), einer Studie über die Psychologie religiöser Erfahrung, fort. In dieser Untersuchung klassifizierte er Berichte über übersinnliche und göttliche Erfahrungen als Manifestationen des *sentiment religieux*, dessen Legitimität und Wahrheitsgehalt er nicht beurteilen konnte. Momente, wie sie Schamanen oder Medien zu erleben glaubten, Momente, in denen sich angeblich das Unendliche zeige, wertete Ribot nicht mehr als Augenblicke der Transzendenz, sondern als tiefes Sehnen nach einer höheren Welt. Die religiöse Erfahrung wurde bei Ribot zu einem Gefühl, das sich in drei unterschiedliche Phasen oder Stufen unterteilen lasse:

(1) un état intellectuel, perception ou idée, comme point de départ (une mauvaise nouvelle, une apparition terrifiante, une injure reçue); (2) un état affectif, l'émotion, tristesse, colère, peur; (3) les états organiques et les mouvements résultants de cette émotion. Mais le second moment, l'émotion ainsi conçue n'est plus qu'une entité et une pure hypothèse.²⁵⁶

In scheinbar mystischen Momenten lüden wir Gedanken oder Erscheinungen mit Gefühl auf. Aber im Unterschied zu anderen Gefühlserlebnissen verfüge das mystische Erlebnis über eine größere Intensität des Gefühls. Das Gefühl sei dort so stark, dass die damit verbundene Vision zu einem dominanten und einzigartigen Ereignis im Leben eines Menschen, zu einem absoluten und tyrannischen Zentrum der Assoziation werde. Ribot wollte mit dieser wissenschaftlichen Beschreibung der Phänomene nicht suggerieren, dass die Erlebnisse des Betroffenen oder die von ihm empfundene Intensität Sinnestäuschung oder reine Erfindung seien. Als Wissenschaftler urteilte er nicht über Wahrheit oder Falschheit dieser Erscheinungen, wollte er die Welt des Übersinnlichen weder beweisen noch widerlegen. Seine Aufgabe bestehe in erster Linie in der Beobachtung, Beschreibung und Behandlung der mit diesen Phänomenen verbundenen Symptome.

In seinem *Essai sur l'imagination créatrice* benutzte Ribot ein vergleichbares Modell, um den schöpferischen Prozess des Künstlers und dessen Momente der Vision bzw. der Inspiration zu beschreiben. Die Inspiration unterteile sich in drei Stufen – den Moment der Idee, den Moment der emotionalen Reaktion und den Moment der dadurch ausgelösten künstlerischen Handlung. Diese Handlung, die Formung des Kunstwerks bedeute die Objektivierung der Idee, durch die der Künstler sich von der Übermacht und Tyrannei dieser Idee zu befreien versuche:

²⁵⁶ Théodule Ribot, *La Psychologie des sentiments* (Paris, 1939), S. 328.

La représentation intense doit s'objectiver, c'est à dire d'intérieure devenir extérieure, elle y parvient de deux manières : par un acte réel, c'est le lot du commun des hommes, par la création d'une œuvre d'art qui débarrasse de l'obsession, c'est le propre des artistes.²⁵⁷

Das einschneidende Merkmal dieser Untersuchung des schöpferischen Prozesses ist sicherlich die Beschreibung der inspirierenden Idee, die Charakterisierung der *conception idéale*. Diese Entität sei eine Ansammlung bzw. Bündelung von Bildern und stelle das Resultat zweier unterschiedlicher Akte dar – des Aktes der Dissoziation, der zwischen Ideen und Bildern, intellektuellen Konzepten und Objekten der Wahrnehmung differenziere, und des Aktes der Assoziation, der diese wieder zusammenführe und der das Analyisierte wieder synthetisiere. Diese *conception idéale* stelle ein Alternativkonzept dar, das die schöpferische Tätigkeit des Künstlers nicht metaphysisch, sondern psychologisch erkläre. Der Künstler beziehe seinen kreativen Impuls demnach nicht aus dem Übernatürlichen, sondern aus dem Unterbewussten. Die psychologische *conception idéale* trete somit an die Stelle der symbolistischen *Idee*. Wenn Dichter und Seher von einem Gefühl der Erleuchtung berichten, so erklärt Ribot dies nicht als ein tatsächliches Anknüpfen an die Welt des Übersinnlichen oder des Göttlichen, sondern als einen psychologischen Ausnahmezustand. Er spricht hier von der *imagination mystique*:

L'imagination mystique suppose une croyance inconditionnelle et permanente. Les mystiques sont des croyants au sens complet ; ils ont la foi. Ce caractère leur est propre et il a son origine dans l'intensité de l'état affectif qui suscite et soutient cette forme de l'invention.²⁵⁸

Ribot ging es hier nicht um die Frage, ob die Mystiker recht haben oder nicht, ob sie also wirklich an Außersinnliches anschließen oder nicht. Ihn interessierte an diesem Bewusstseinszustand die Möglichkeit der psychologischen Beschreibung, die Klassifizierung der mit ihm verbundenen Phänomene. Dabei könne eine Beurteilung dieses Zustandes, eine weiterführende Interpretation erst einmal außen vor bleiben.

Mit dieser vorsichtigen, an Sinnesdaten und Fakten orientierten Beschreibung der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers gab Ribot der Psychologie seiner Zeit eine neue Ausrichtung. Der Philosoph und Nobelpreisträger Henri Bergson teilte in diesem Punkt die Überzeugungen Ribots und entwickelte eine einflussreiche Theorie zur schöpferischen Tätigkeit des Künstlers, die in ganz Europa Schule machte und u. a. auch T. E. Hulme beeindruckte. Genau wie Ribot verlangte Bergson nach einer Wissenschaft, die ihre Erkenntnisse auf Sinnesdaten, auf Empirie aufbaute, die also Realitätsbeobachtung vor

²⁵⁷ Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Paris, 1921), S. 67.

²⁵⁸ Ebd., S. 186.

Theorieentwicklung setzte und nicht umgekehrt. In seiner „Introduction à la métaphysique“ heißt es über Aufgabe und Möglichkeit der Metaphysik und der Philosophie:

Elle ne peut être qu'un effort pour remonter la pente naturelle du travail de la pensée, pour se placer tout de suite [...] dans la chose qu'on étudie, enfin pour aller de la réalité aux concepts et non plus des concepts à la réalité.²⁵⁹

Bergsons eigene metaphysische Hypothesen, so u. a. über die Konditionierung unseres Bewusstseins oder unser Erleben von Zeit und Raum, speisten sich dementsprechend aus den letzten Erkenntnissen der neuen Psychologie sowie der Naturwissenschaften. Eines der Hauptanliegen Bergsons war die an diesem Wissenschaftlichkeitsideal orientierte Beschreibung der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers. In *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896), *Le Rire* (1900), „Introduction à la métaphysique“ (1903), *L'Évolution créatrice* (1907) und *La Pensée et le mouvant* (1923) fanden sich immer wieder eingehende Reflexionen zur Phänomenologie des künstlerischen Prozesses. Dabei setzte Bergson sich eingehend mit dem metaphysischen Kunstverständnis Schopenhauers bzw. der Symbolisten auseinander. Er stimmte mit den Symbolisten überein in der Annahme, dass Kunst mit einem Moment der Intuition beginne. Anders als bei Schopenhauer, Baudelaire oder Mallarmé mündete dieser Augenblick jedoch nicht in eine Verschmelzung mit dem Metaphysischen, Mystischen oder Göttlichen, sondern in die Erkenntnis der *durée*:

Parce qu'un Schelling, un Schopenhauer et d'autres ont déjà fait appel à l'intuition, parce qu'ils ont plus ou moins opposé l'intuition à l'intelligence, on pouvait croire que nous appliquions la même méthode. Comme si leur intuition n'était pas une recherche immédiate de l'éternel. Comme s'il ne s'agissait pas au contraire, selon nous, de retrouver d'abord la durée vraie [...] Ils n'ont pas vu que le temps intellectualisé est espace, que l'intelligence travaille sur le fantôme de la durée, mais non pas sur la durée même, que l'élimination du temps est l'acte habituel, normal, banal, de notre entendement, que la relativité de notre connaissance de l'esprit vient précisément de là, et que dès lors, pour passer de l'intellection à la vision, du relatif à l'absolu, il n'y a pas à sortir du temps (nous en sommes déjà sortis); il faut, au contraire, se replacer dans la durée et ressaisir la réalité dans la mobilité qui en est l'essence.²⁶⁰

Der Künstler Bergsons teilt mit dem Schopenhauers die Scheu vor Wissenschaftlichkeit und Analyse sowie die Überzeugung von der visionären Kraft seiner Dichtung. Aber wie weit reicht diese Vision? Gelegentlich suggerierte das Vokabular Bergsons, dass der Künstler Zugang zu einem Reich der Transzendentalien und der Universalien habe. In seiner

²⁵⁹ Henri Bergson, „Introduction à la métaphysique“, in: Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris, 1938), S. 206.

²⁶⁰ Ebd., S. 25-26.

„Introduction à la métaphysique“ beschrieb er den Moment der Intuition als eine Berührung mit dem Absoluten, dem Perfekten, dem Unendlichen. Hulme zufolge müsse die Bedeutung dieser Formulierungen jedoch genauer betrachtet werden. Denn wenn Bergson das Verständnis des Dichters während des Momentes der Inspiration als unendlich charakterisiere, dann öffne er ihm damit nicht den Zugang zu einer Welt des Übersinnlichen oder des Göttlichen, sondern zu einer differenzierteren und komplexeren Realität, die nur von künstlerischer Intuition angemessen erfasst werden könne:

Toute analyse est [...] une traduction, un développement en symboles, une représentation prise de points de vue successifs d'où l'on note autant de contacts entre l'objet nouveau qu'on étudie, et d'autres, que l'on croit déjà connaître. Dans son désir éternellement inassouvi d'embrasser l'objet autour duquel elle est condamné à tourner, l'analyse multiplie sans fin les points de vue pour compléter la représentation toujours incomplète, varie sans relâche les symboles pour parfaire la traduction toujours imparfaite. Elle se continue donc à l'infini. Mais l'intuition [...] est un acte simple.²⁶¹

Die Beschreibungen Ribots und Bergsons schilderten die schöpferische Tätigkeit des Künstlers weder dogmatisch noch mystizistisch. Das Unendliche in der Kunst wurde von ihnen psychologisch interpretiert. Darin lag die große Faszination dieser Denker für T. E. Hulme. Hulme erklärte das Unendliche als einen Gefühlszustand des Künstlers, als einen Ausdruck intensivsten Gefühls. Die „escapes to the infinite“ der Romantiker bezeichnete er als sentimentale Illusion. Die Annahme, Kunst sei nicht weniger als die Offenbarung des Unendlichen im Endlichen, versprachliche zwar gelungen den Enthusiasmus und die Begeisterung der Künstler sowie des Betrachters im Angesicht des Meisterwerks, sei aber als Beschreibung des eigentlichen Prozesses, als philosophische Charakterisierung unannehmbar. Eine Definition der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers müsse einfacher und unmittelbarer ausfallen. Sie müsse den Schritt von Schopenhauer zu Bergson wagen:

In essence, of course, his theory is exactly the same as Schopenhauer's. That is, they both want to convey over the same feeling about art. But Schopenhauer demands such a cumbrous machinery in order to get that feeling out. Art is the pure contemplation of the Idea in a moment of emancipation from the Will. To state quite a simple thing he has to invent two very extraordinary ones. In Bergson it is an actual contact with reality in a man who is emancipated from the ways of perception engendered by action, but the action is written with a small „a,” not a large one.²⁶²

²⁶¹ Ebd., S. 181.

²⁶² T. E. Hulme, „Bergson's Theory of Art“, in: Hulme 1971, S. 149.

Wie Schopenhauers Mystiker ziehe Bergsons Dichter die kontemplative Intuition der handlungsorientierten Analyse vor. Er erlange dabei ein volleres und komplexeres Verständnis seiner selbst, aber nicht mehr.

Hulme sieht das Potential Bergsons und Ribots in der Neutralisierung der symbolistischen Ästhetik. In seinen Aufzeichnungen zur schöpferischen Tätigkeit des Künstlers thematisiert er immer wieder das *inside image*, die *visual signification* bzw. die *idea*, die vom Bewusstsein des Dichters Besitz ergreife und nach Versprachlichung verlange. Wie Ribot sieht er dieses Konstrukt als einen Komplex von Bildern, losgelöst von der Welt des Empirischen und des Sinnlichen, starke emotionale Reaktionen hervorrufend, miteinander verbunden aufgrund ihrer analogen Struktur. Er beschreibt damit die selben Aspekte, die Schopenhauer und die Symbolisten der mystischen *Idée* zuschreiben. Analoge *images* bzw. Bilder “add something to each, and give a sense of wonder, a sense of being united in another mystic world.”²⁶³ Seine Beschreibung des Gefühls, welches das Erscheinen dieser *images* begleite, erinnert an Ribot’s *idéale* der *imagination mystique*, denn er bewertet die Wahrnehmung synästhetischer Beziehungen nicht als ein metaphysisches Faktum, sondern als ein psychologisches Phänomen. In Hulmes Konzeption sind Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen. Die Einsicht, das Bild, die Idee entwickle sich mit ihrer Konkretisierung, mit ihrer Versprachlichung:

You may start writing a poem in an endeavour to express an idea which is present in your mind in a very hazy shape. The effort to express that idea in verse, the struggle with language, forces the idea as it were back on itself and brings out the original idea in a clearer shape. Before it was only confused. The idea has grown and developed because of the obstacles it had to meet.²⁶⁴

Die Idee an und für sich sei nichts, erst nach ihrer sprachlichen Gestaltung und Übertragung gewinne sie Bedeutung. Teil dieses Transformationsprozesses sei der Zufall während der schöpferischen Tätigkeit: “Just as [a] musician in striking notes on [a] piano comes across what he wants, the painter on the canvas, so the poet not only gets the phrases he wants, but even from the words gets a *new image*.”²⁶⁵

Die Schlagkraft der Konzeptionen Ribots und Bergsons liege in ihrer Neutralisierung der symbolistischen Erklärung des schöpferischen Prozesses und in der Befreiung der Imagination von jeglichem Determinismus. In „The Philosophy of Intensive Manifolds“ heißt es, Vermögen und Verpflichtung des Dichters lägen in der Befreiung von den determinierten

²⁶³ T. E. Hulme, „Notes on Language and Style“, in: Hulme 1994, S. 24.

²⁶⁴ Ebd., S. 29.

²⁶⁵ Ebd., S. 26, 40.

und automatischen Aktivitäten des oberflächlichen Selbst. Entgegen den Menschen, die sich nur in automatischen und reflexhaften, bekannten und abgenutzten Worten ausdrückten, quäle sich der Dichter, Sprache so zu formen, bis sie auch die individuellsten Züge, die feinsten Nuancen seiner Bewusstseinszustände wiedergebe. Dieser ständige Kampf löse determinierte Strukturen auf und führe im Laufe des schöpferischen Prozesses immer wieder zu ganz unvorhergesehenen Ergebnissen.

Über Anleihen bei den psychologischen Ansätzen Ribots und Bergsons interpretiert Hulme die schöpferische Tätigkeit des Künstlers neu. Orientiert an den Idealen eines neuen Klassizismus entledigt er diesen Prozess des mystizistischen und deterministischen Ballasts, den noch die romantische Genieästhetik ihm aufgebürdet hatte. Das nimmt den Schöpfungen des Dichters jedoch nicht ihre Gültigkeit oder Wirksamkeit. Noch immer kann er temporären Sinn stiften im Chaos, noch immer kann er Ideale begründen, die Eleganz und Schönheit inspirieren. Doch im Unterschied zum romantischen Dichter begegne der klassische Dichter seiner Kunst und den von ihr hervorgerufenen Wirkungen dabei immer mit einer gewissen Nüchternheit, Zurückhaltung und Skepsis:

In the classical attitude you never seem to swing right along to the infinite nothing. If you say an extravagant thing which does exceed the limits inside to which you know man to be fastened, yet there is always conveyed in some way at the end an impression of yourself standing outside it, and not quite believing it, or consciously putting it forward as a flourish.²⁶⁶

Während der romantische Dichter sich davontragen lasse von seinem Enthusiasmus, vom Gefühl seiner Begabung, temperiere der klassische Dichter diesen Enthusiasmus mit weltmännischer Selbstbeherrschung und Reserviertheit:

The romantic, because he thinks man infinite, must always be talking about the infinite. [...] What I mean by classical in verse [...] is this. That even in the most imaginative flights there is always a holding back, a reservation. The classical poet never forgets this finiteness, this limit of man. He remembers always that he is mixed up with earth. He may jump, but he always returns back; he never flies away into the circumambient gas.²⁶⁷

Diese Erdung des klassischen Dichters impliziere zum einen, dass er sich seiner Verbundenheit mit den Umständen und Vorurteilen der Klasse, des Standes, der Erfahrung, der Fähigkeit, des Körpers, etc. bewusst werde. Zum anderen verweise sie auf seine Tendenz, seine Inspirationen immer wieder abzugleichen mit den Bruchstücken der Realität. Dieses

²⁶⁶ T. E. Hulme, „Romanticism and Classicism“, in: Hulme 1994, S. 63.

²⁶⁷ Ebd., S. 62.

Abgleichen, dieser Kampf mit der Realität bedeute echtes Heldentum, in ihr allein liege Größe:

All heroes, great men, go to the outside, away from the Room, and wrestle with cinders. And cinders become the Azores, the Magic Isles. A house built is then a symbol, a roman Viaduct; but the walk there and the dirt – this must jump right into the mind also.²⁶⁸

Der klassische Dichter, der mit *cinders*, mit glühenden Kohlen kämpfe und seine Kunst immer wieder ‚erde‘, benutze das Medium der Sprache fast so wie ein Mathematiker die Instrumente der Algebra und der Logik. Hulmes Vorstellung von klassizistischer und zugleich moderner Dichtung beinhaltet Redlichkeit und Überprüfbarkeit der Formulierungen:

(i) Compare in algebra, the real things are replaced by symbols. These symbols are manipulated according to certain laws which are independent of their meaning. N.B. At a certain point in the proof we cease to think of *x* as having a meaning and look upon it as a mere counter to be manipulated. (ii) an analogous phenomenon happens in reasoning in language. We replace meaning (i. e. *vision*) by words. These words fall into well-known patterns, i. e. into certain well-known phrases which we accept without thinking of their meaning, just as we do the *x* in algebra. *But* there is a constant movement above and below the line of meaning (representation). And this is used in dialectical argument. At any stage we can ask the opponent to show his hand, that is to turn all his *words* into visions, in realities we can see.²⁶⁹

Der klassische Dichter ziehe die eindeutige und bestimmte Ausdrucksweise der ambivalenten und allgemeinen vor. Anstatt mit vagen und suggestiven Phrasen arbeite er mit Termini, welche die kleinen Dinge der materiellen Welt und der Realität evozierten. Konkrete Formulierungen wähle und arrangiere der klassische Dichter so, dass sie die Ähnlichkeiten in den Dingen betonten. Das perfekte Instrument einer solchen Dichtung sei Hulme zufolge die Analogie. Neuartige Analogien seien ein perfektes Vehikel für die Gefühle und Visionen des Dichters, weil ihr Wahrheitsanspruch bescheiden und doch zielgerichtet sei. In einem Chaos, das sich letztgültiger Interpretation entziehe, seien sie ein Mittel vorübergehender Sinnstiftung:

The truth is that there are no ultimate principles, upon which the whole of knowledge can be built once and for ever as upon a rock. But there are an infinity of analogues, which help us along, and give us the feeling of power over the chaos when we perceive them.²⁷⁰

²⁶⁸ T. E. Hulme, „Cinders“, in: Hulme 1971, S. 236.

²⁶⁹ T. E. Hulme, „Notes on Language and Style“, in: Hulme 1994, 23-24.

²⁷⁰ T. E. Hulme, „Cinders“, in: Hulme 1971, S. 233.

Hulmes Verse entsprechen den Forderungen, die er in seinen Schriften zur Ästhetik formuliert. Dem Leser begegnen immer wieder klare und deutliche Analogien zwischen den Dingen der Lebenswelt. In „Above the Dock“ und „Autumn“ z. B. spiegelt sich der Mond in dem Ballon eines Kindes bzw. im Gesicht eines Bauern, gleichen die Sterne den leuchtenden Gesichtern einer Gruppe von Kindern:

Above the Dock

Above the quiet dock in mid night,
Tangled in the tall mast's corded height,
Hangs the moon. What seemed so far away
Is but a child's balloon, forgotten after play.²⁷¹

Autumn

A touch of cold in the Autumn night—
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.²⁷²

Diese Analogien, die Ribot einer *imagination plastique* zuschreibt, sind klar erkennbar und signalisieren Strukturiertheit, Ordnung im Fluxus. Auch in seinem bekanntesten Gedicht, „The Embankment“, setzt Hulme auf das Mittel der Analogie und die von ihr verursachte Annehmlichkeit:

The Embankment

(The fantasia of a fallen gentleman on a cold, bitter night.)

Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,
In the flash of gold heels on the hard pavement.
Now see I
That warmth's the very stuff of poesy.
Oh, God, make small
The old star-eaten blanket of the sky,
That I may fold it round me and in comfort lie.²⁷³

Einst ist dem lyrischen Ich des Gedichts das Poetische seiner Existenz vor allem in der “finesse of fiddles”, im “flash of gold heels”, also in der Welt der Erfahrung, im Fluxus der

²⁷¹ T. E. Hulme, „Above the Dock“, in: Hulme 1994, S. 3.

²⁷² T. E. Hulme, „Autumn“, in: Hulme 1994, S. 3.

²⁷³ T. E. Hulme, „The Embankment“, in: Hulme 1994, S. 3.

Sinnesdaten begegnet. Jetzt begegnet es ihm in den Analogien, die diesen Fluxus stabilisieren – Analogien, wie die zwischen dem Sternenhimmel in kalter Nacht und einer löchrigen, aber warmen Decke. „The Embankment“ ist charakteristisch für das lyrische Werk Hulmes. Wie viele andere seiner Gedichte rückt es Objekte in den Vordergrund, die schon in der Romantik bedichtet worden sind. Doch im Gegensatz zu seinen Vorgängern sieht Hulme diese Objekte – Mond, Sterne und Meer – nicht als Anzeichen des Unendlichen. Dinge, die sich potentiell mit dem Göttlichen assoziieren ließen, bringt Hulme in Verbindung mit dem Irdischen. Seine Gedichte demystifizieren die Dinge der Kontemplation, sie demystifizieren die Kontemplation selbst.

So verwirklicht Hulme in seiner analogen Dichtung die genaue Entsprechung seiner philosophischen Neufassung des intuitiven Moments, mit dem der schöpferische Prozess des Künstlers beginnt. Sie suggeriert, dass wir skeptisch bleiben sollten gegenüber unseren Inspirationen und dass wir unsere Fähigkeit, hinter die Phänomene zu blicken, nicht überschätzen dürfen. Die Dinge des Lebens und der Natur mögen auf Höheres verweisen, aber können wir das beurteilen? Wie wir sehen werden, hat Ezra Pound die Übereinstimmung zwischen der psychologischen Beschreibung der Inspiration und einer an dieser Beschreibung orientierten Dichtung im Imagismus, im Vortizismus und in den *Cantos* noch ein Stück konsequenter entwickelt als Hulme.

Das Image und das Schachspiel – Die vortizistische Dichtung Ezra Pounds

Ezra Pounds stolzester Beitrag zu BLAST und sein wohl einziges, wirklich vortizistisches Gedicht ist „Dogmatic Statement of the Game and Play of Chess“.²⁷⁴ Die Bilder in diesem Gedicht bestechen durch ihre Farbigkeit, sie wirken wie unerschrockene Kämpfer in der Schlacht. Nomen wandeln sich zu Verben, Schachfiguren werden metaphorisch mit römischen Buchstaben identifiziert. *Pawn-Y's*, *bishop-X's* und *knight-L's* schlagen und stoßen, werfen und wirbeln einander umher. Ihre Reihen brechen auf und formieren sich neu, bis mit dem Fall einer der beiden Könige die Schlacht ihren Sieger findet. Was bleibt, ist das Schwarz-Weiß des leeren Schachbretts, die Symmetrie der abgeräumten Felder. Doch schnell wird die Waffenruhe brüchig, die Gefangenen entkommen, die Erschlagenen stehen auf aus ihrer Asche, die Reihen formieren sich, das Gefecht beginnt von Neuem.

Pound untertitelt dieses Gedicht mit „Theme for a Series of pictures“, und tatsächlich erinnert es in Struktur und Metaphorik sehr an die dynamischen, geometrischen und abrupten

²⁷⁴ Siehe Kapitel 1, S. 23.

Formationen vortizistischer Gemälde. Pound suggeriert mit dieser Parallelisierung von Schach und vortizistischer Malerei darüber hinaus, dass das Schachspiel als eine Allegorie für die mentalen Prozesse gelesen werden kann, die vortizistische Gemälde sowohl verkörpern als auch anreizen. Nicht wenige unter Pounds Zeitgenossen, eingeschlossen T. E. Hulme und Ernest Fenellosa, benutzen Schach häufig als eine Metapher für abstraktes Denken. Die einzelnen Figuren repräsentieren demnach Typen und vollziehen Funktionen, vergleichbar den Formen bzw. Konzepten, die das abstrakte Denken einsetzt in der Beschreibung des Konkreten und des Gegenständlichen. Die Regeln des Schach, nach denen bestimmte Figuren bestimmte Züge ausführen können, scheinen den strengen Regeln des logischen Denkens zu entsprechen. Die Ziele des Spielers – das Überwinden des Widerstandes, der Sieg des eigenen Prinzips – weist schlagende Parallelen auf zu den Zielen eines Theoretikers. In Pounds Gedicht jedoch wird dieses ‚theoretische Bedürfnis‘ immer wieder unterlaufen, es wird mit endlosen Herausforderungen, mit endlosen Subversionen konfrontiert. Die Schachfiguren auf dem Brett sind nicht tot, sie leben. Die Muster, die sie auf dem Schachbrett hinterlassen, sind so instabil wie Theorien, die sich formieren und sogleich wieder auflösen.

Einige Kritiker haben versucht, die hinter diesen Gedichten stehende Ästhetik als mystisch oder symbolistisch zu klassifizieren. Diese Ansicht scheint bekräftigt zu werden durch Kontakte Pounds zu Theosophen und Spiritualisten während seiner Jahre in London (1909-16). In einer Studie über Pounds Freundschaft mit Yeats stellt James Longenbach die These auf, dass der Imagismus und im Anschluss daran der Vortizismus metaphysische bzw. mystizistische Ästhetiken seien. Das imagistische und später das vortizistische Gedicht seien “an attempt to embody the transcendental Image in words.”²⁷⁵ Diese Ansicht, ebenfalls vertreten von Leon Surette und Andrzej Sosnowski,²⁷⁶ liegt nahe, da Pound selbst zu glauben schien, dass der schöpferische Akt mit einem Moment quasi göttlicher Inspiration beginne.

Ezra Pound als Psychologe – Vortizismus und Mystizismus

In seinem Artikel über die Troubadoure für die Zeitschrift *Quest* hob Pound gerade die Momente hervor, in denen der Einzelne sich seiner Unsterblichkeit bewusst wird oder in

²⁷⁵ James Longenbach, *Stone Cottage: Pound, Yeats & Modernism* (Oxford University Press, 1988), S. 80.

²⁷⁶ Vgl. Leon Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. (London, 1993) und Andrzej Sosnowski, *Pound's Imagism and Emanuel Swedenborg in Paideuma 20* (1991), S. 31-38.

denen er von einer unerwarteten Vision heimgesucht wird, einer Vision ohne eigenes Zutun. Diese seien Momente, in denen die Götter erscheinen, Momente der absoluten Überzeugung. Die Inspirationen Demeters und Persephones, Laurels und Artemis' seien für die Menschen, denen sie zuteil würden, genauso essentiell wie intelligibel. Einige Jahre, nachdem er diese erhebende Erfahrung der Troubadoure beschrieben hatte, erläuterte er den Prozess der Inspiration des imagistischen Dichters. Er beginne mit der Manifestation eines *image* – also mit einem Ereignis, das all die Eigenschaften eines mystischen Erlebnisses habe. Wie das Objekt einer mystischen Vision werde das *image* eingegeben, wenn Handlung, Wille und Intellekt suspendiert seien. Wie auch die Einsichten, die die mystische Erfahrung begleiteten, schienen die Eingebungen des Imagisten unsagbar. Das *image* sei “the word beyond formulated language”. Im Augenblick der Eingebung sei der Imagist jenseits der alltäglichen Eingebungen von Raum und Zeit:

It is the circle. It is not a particular circle, it is any circle and all circles. It is nothing that is not a circle. It is the circle free of space and time limits. It is the universal, existing in perfection, in freedom from space and time.²⁷⁷

Indem er das *image* als universell definiert, rückt Pound dieses Konzept in die Nähe der Idee der Transzendentalisten, scheint er dessen Status als einen Transporter zeitlosen Wissens zu bestätigen. Das *image* generiere im Geist des Dichters eine Reihe von unvorhergesehenen Versionen seiner selbst, es sei ein “VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.”²⁷⁸ Diese Formulierungen scheinen Pounds Glauben an die göttliche Natur der Inspiration zu bestätigen. Das Ganze ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln.

In zwei Essays von 1912 und 1913, „The Wisdom of Poetry“ und „The Serious Artist“, schrieb Pound über den Unterschied zwischen dem Wissenschaftler und dem Metaphysiker. Der Wissenschaftler sei auf der Ausschau nach unerschütterlichen Daten, der Metaphysiker müsse diese Daten dann interpretieren. Pounds Berichte über mystische Erfahrung folgen in diesem Schema exakt dem Beispiel des Wissenschaftlers und unterlassen jede metaphysische Interpretation. Zahllose Kommentare über intuitive und visionäre Erfahrungen, sowohl während der vortizistischen Periode als auch später, reflektieren diese Vorsicht. Ein Beispiel aus seinem späteren Werk ist eine Beschreibung der Visionen Swedenborgs in *Guide to Kulchur*:

²⁷⁷ Ezra Pound, „Vorticism“, in: Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (London, 1970), S. 91.

²⁷⁸ Ebd., S. 92.

At least two kinds of statements are found in philosophers. Spinoza writes: The intellectual love of things consists in the understanding of their perfections. Swedenborg, if you permit him to be called a philosopher, writes: I saw three angels, they had hats on their heads. Both carry conviction. One may be a bit in the dark as to what constituted Swedenborg's optic impressions but one does not doubt that he had such impressions.²⁷⁹

Pound erkennt die Visionen Swedenborgs an, enthält sich aber jeder weiteren Beurteilung ihrer Herkunft oder Ursache. Die gleiche Vorsicht prägte auch seine Beschreibung göttlicher Visionen in früheren Schriften wie „Psychology and Troubadours“. Die Götter seien real für die, die sie erfahren; sie seien Teil einer „delightful psychic experience“; darüber hinaus gebe es nichts zu sagen.²⁸⁰ Auch das *image* situiert Pound fest im Zuständigkeitsbereich der empirischen Psychologie. So verursache die Inspiration des imagistischen Dichters zwar ein Gefühl der Freiheit von Raum und Zeit. Ob es diese Freiheit aber faktisch gebe, sei eine ganz andere, vom Dichter nicht zu beantwortende Frage:

An *image*, in our sense, is real because we know it directly. If it have an age-old traditional meaning this may serve as proof to the professional student of symbology that we have stood in the deathless light, or that we have walked in some particular arbor of his traditional paradiso, but that is not our affair. It is our affair to render the *image* as we have perceived or conceived it.²⁸¹

Pound beschreibt das *image* mit der Disziplin und Selbsteinschränkung des Psychologen. So gleicht sein *image* stark der *conception idéale* Bergsons und Ribots bzw. der *inside idea* Hulmes: Ein cluster von Ideen, verbunden durch die Kraft des Gefühls, manifestiere sich im Bewusstsein und verlange nach adäquatem Ausdruck. Das *image* sei „that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.“²⁸² Pound gibt zu, dass er diese Konzeption nicht selbst entwickelt, sondern aus der „new psychology“ bezogen hat. Tatsächlich beschreibt der britische Psychologe Bernhard Hart in einem Essay über Hugo Münsterbergs *Subconscious Phenomena* (1910) einen Mechanismus, der in Manifestation und Entfaltung sehr dem *image* Pounds ähnelt:

The subconscious (unterbewusstsein) is regarded as a sea of unconscious ideas and emotions, upon whose surface plays the phenomenal consciousness of which we are personally aware. These unconscious ideas are agglomerated into groups with accompanying affects, the systems thus formed being termed „complexes.“ These complexes are regarded as possessing both potential and kinetic energy, and thus are capable of influencing the flow of phenomenal consciousness according to certain definite laws. The nature of their influence is dependent

²⁷⁹ Ezra Pound, *Guide to Kulchur* (New York, 1970), S. 73-74.

²⁸⁰ Ezra Pound, „Psychology and Troubadours“, in: *Quest 4 (1912-1913)*, S. 44.

²⁸¹ Pound 1970, S. 86.

²⁸² Ezra Pound, „A Retrospect“, in: Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound* (New York, 1968), S. 4.

upon the relation they have to each other and to the normally dominating or ego complex. The complex may either cause the direct introduction into consciousness of its constituent ideas and affect, or its influence may be distorted and indirect. The indirect effects may be of the most various types – symbolisms, word forgetting, disturbance of the association processes, etc. A single idea or image in consciousness may be conditioned (constellated) by a multiplicity of unconscious complexes.²⁸³

Pounds *image* leitet sich her aus Untersuchungen wie dieser; es wird nicht als eine Botschaft aus dem “deathless light” des Symbolismus, sondern als eine Nachricht aus dem Unterbewussten der modernen Psychologie verstanden. Pound respektiert Berichte über Erlebnisse der Offenbarung, aber er enthält sich eines Urteils über ihre Herkunft. 1921 fasst er diese Position in „Axiomata“ zusammen:

If the consciousness receives or has received such effects from the theos, or from something not the theos yet which the consciousness has been incapable of understanding or classifying either as theos or a-theos, it is incapable of reducing these sensations to a coherent sequence of cause and effect. [...] As the consciousness observes the results of the senses, it observes also the mirage of the senses, or what may be a mirage of the senses, or an affect from the theos, the non-comprehensible.²⁸⁴

Sind die Phänomene, die das Bewusstsein empfängt, theistischer Herkunft oder nicht? In den Äußerungen Pounds klingt ein vorsichtiger Optimismus mit, dass dies so sein könnte. In „Psychology and Troubadours“ erwägt Pound eine “visionary interpretation” der Erfahrungen Arnaut Daniels. Zwar gesteht er dort ein: “in none of these things singly is there any specific proof.”²⁸⁵ Doch obwohl es keinen schlagenden Beweis für eine spiritualistische Hypothese gibt, scheint “the general drift of experience” diese Annahme eher zu bestätigen, als zu widerlegen. Eine dementsprechende Botschaft vermittelt das Gedicht „Coitus“ von 1914:

The gilded phaloi of the crocuses
are thrusting at the spring air.
Here is there nought of dead gods
But a procession of festival,
A procession, O Giulio Romano,
Fit for your spirit to dwell in.
Dione, your nights are upon us.²⁸⁶

²⁸³ Bernard Hart, „The Conception of the Subconscious“, in: Morton Prince (Hg.) *Subconscious Phenomena* (London, 1910), S. 129-130.

²⁸⁴ Ezra Pound, „Axiomata“, in: Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965* (London, 1978), S. 50.

²⁸⁵ Ezra Pound, „Psychology and Troubadours“, in: *Quest 4 (1912-1913)*, S. 41.

²⁸⁶ Ezra Pound, „Coitus“, in: Ezra Pound, *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (New York, 1926), S. 113.

Der Sprecher dieses Gedichts weiß nicht mit Sicherheit, ob sein tiefes Empfinden der Spiritualität der Natur seine Entsprechung in einer tatsächlichen Existenz der Götter hat. Doch der Reichtum dieses Augenblicks scheint eher dafür zu sprechen als dagegen. Es wäre selbstzerstörerisch und pervers, das Göttliche dieser Erfahrung zu leugnen, und so entschließt er sich, diese Vision Dione, der Mutter Aphrodites, zuzuschreiben und sich der Schönheit dieser Eingebung ganz hinzugeben.

Der vorsichtige Respekt vor den Formen des Spiritualismus kommt sowohl in „Coitus“ als auch in „Psychology and Troubadours“ zum Ausdruck und begleitet alle Äußerungen Pounds über mystische Erfahrungen. Auch seine Bekenntnisse über die Aufgabe des Vortizisten – nämlich die perfekte Wiedergabe des Bildes oder „rendering the image“ – sind ganz von diesem Respekt durchdrungen.

rendering the image – Pounds “Interpretive Metaphor”

Pounds Spezifikationen über Imagismus reflektieren seinen Wunsch, dass der Dichter auch Wissenschaftler werde, dass der Künstler auch empirischer Psychologe werde und seine Bewusstseinszustände in Kunst transformiere. Wie ein Psychologe solle der Imagist seine kognitiven Erfahrungen aufzeichnen, ohne über ihre letztliche Bedeutung zu spekulieren. Die Aufgabe der Interpretation sei Sache des Theoretikers und des Philosophen.²⁸⁷ Der Dichter suche die Inspiration, er suche nicht die Quelle der Inspiration:

As Dante writes of the sunlight coming through the clouds from a hidden source and illuminating part of a field [...] so [is the poet] alert for colour perceptions of a subtler sort, neither affirming them to be ‘astral’ or ‘spiritual’ nor denying the formulae of theosophy.²⁸⁸

Aufgabe des Dichters sei es, seine Eingebungen, Bilder und Visionen aufzuzeichnen, egal ob wahrgenommen oder empfangen, egal ob subjektiv oder objektiv. Pound bleibt immer doppeldeutig, wenn es um den ontologischen Status von Geistern und Göttern geht. Von seinen frühen visionären Gedichten bis zu den späten *Cantos* stellt er die Erscheinungen dieser Wesenheiten als unwiderlegliches Faktum dar, betont er das Unerklärliche und Rätselhafte ihrer Herkunft. „The Flame“, ein zuerst 1911 veröffentlichtes und in seiner Thematik nahe mit „Psychology and Troubadours“ verwandtes Gedicht, behauptet: “there are many gods whom we have seen”. Dass diese Visionen jedoch ein Verschmelzen der Seele mit der Ewigkeit darstellen, bietet er nur provisorisch und in Form einer Hypothese an:

²⁸⁷ Ezra Pound, „The Serious Artist“, in: Pound 1968, S. 46.

²⁸⁸ Pound 1970, S. 86.

If I have merged my soul, or utterly
Am solved and bound in, through ought here on earth,
There canst thou find me, O thou anxious thou,
Who call'st about my gates for some lost me.²⁸⁹

In ganz ähnlicher Weise bleibt die Herkunft der Geister, die in den *Cantos* erscheinen, ungeklärt. Das untermauert die Passage, die als “visionary climax” der „Pisan Cantos“, vielleicht sogar der *Cantos* im allgemeinen bezeichnet worden ist²⁹⁰:

Ed ascoltando al leggier mormorio
 there came new subtlety of eyes into my tent,
 whether of spirit or hypostasis,
 but what the blindfold hides
 or at carnival

nor any pair showed anger

Saw but the eyes and stance between the eyes,
 colour, diastasis,
 careless or unaware it had not the
 whole tent's room
 nor was place for the full *Eidos*
 interpass, penetrate
 casting but shade beyond the other lights
 sky's clear
 night's sea
 green of the mountain pool
 shone from the unmasked eyes in half-mask's space.²⁹¹

Albert Gelpi konstatiert, dass dies die “fullest revelation of divinity” in den *Cantos* sei. Doch bei all dem ist sie keine Offenbarung einer Hypostasis oder eines vollen Eidos. Die Augen verbleiben in einem “half-mask’s space”, ihre Herkunft und Essenz werden nicht geklärt. Diese Phänomene wirken so objektiv, dass sie eine Form der Kommunion suggerieren könnten; sie wirken jedoch auch so subjektiv, dass sie eine Konstruktion des sie Wahrnehmenden darstellen könnten.

Der Teil der Poetik Pounds, der in diesem Zusammenhang am meisten interessiert ist, ist der der “interpretive metaphor” oder “absolute metaphor”, also des *image*. Das *image* erfüllt ein wissenschaftliches Programm, durch das *image* repräsentiert der Vortizist einen cluster von miteinander assoziierten Wahrnehmungen, Ideen und Gefühlen, deren Herkunft

²⁸⁹ Ezra Pound, „The Flame“, in: Pound 1926, S. 49.

²⁹⁰ Daniel Perlman, *The Barb of Time. On the Unity of Ezra Pound's Cantos* (New York, 1969), S. 43-45, 284.

²⁹¹ Ezra Pound, „Canto LXXXI“, in: Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound* (New York, 1965), S. 540.

unbekannt bleibt. Der Vortizist weiß nicht, inwieweit dieses *image* verlässlich ist. Es könnte ein Zeichen aus dem Theos oder aber nur ein „Mirage“ des Verlangens sein. Konfrontiert mit dieser Ungewissheit, muss der Vortizist eine Form wählen, die diese Einsicht weder unterschätzt noch überschätzt, eine Form, die die Wahrheit der Einsicht weder bestätigt noch ausschließt.

In unterschiedlichen Zusammenhängen gibt Pound die Metapher als Alternative zum Dogma aus. So heißt es an einer Stelle dementsprechend “I ask the reader to regard what follows, not as dogma, but as metaphor which I find convenient to express certain relations.”²⁹² Das Einseitige, Kompromisslose und Festgelegte des Dogmas betrachtet Pound in seiner Rede über Eidos und Theos als ungeeignet, und so setzt er stattdessen die “interpretive metaphor” ein, die alles Doktrinäre umgeht und dabei immer deutungsoffen, immer wahrhaftig bleibt. Die “interpretive metaphor” erfüllt im Umgang mit dem Religiösen und Spirituellen die Funktion einer Arbeitshypothese, einer “working hypothesis”, die jeder Einzelne für sich auslegen oder offen lassen, annehmen oder ablehnen mag.

Diese ‚Hypothesen‘ haben einen wichtigen pragmatischen Aspekt. In „Axiomata“ vergleicht Pound unerklärte Erscheinungen mit Geschossen oder Kugeln, mit Symptomen eines nichtidentifizierten Bazillus. Es gebe vielleicht kein endgültiges Wissen über ihre Herkunft, aber es sei absolut erforderlich, auf die von ihnen hervorgerufenen Effekte zu reagieren. Pound sieht die Erscheinungen wie “practical truths”, praktische Wahrheiten, die man nicht verstehen, sondern auf die man reagieren müsse. In diesem Sinne könne der Vortizist diese Erlebnisse nicht denkend, sondern nur schaffend verarbeiten. Seine Aufgabe sei es, in Form von Kunstwerken hilfreiche “devices” oder “engines”, Gerätschaften oder Maschinen zu formen, die das Ungreifbare doch greifbar machen, die das Unsagbare doch sagen, die das Spirituelle versprachlichen.

Daneben sieht Pound einen wichtigen Nutzen dieser ‚Hypothesen‘ in ihrer Zwischenstellung zwischen einem theoretischen Impuls, der die Welt auf Begriffe zu reduzieren versuche, und einem empirischen Impuls, der die Welt in all seiner Komplexität zu betrachten versuche. Pound weiß, dass Theorien, werden sie nicht mit dem Faktischen abgeglichen, zu mentaler Atrophie führen müssen. Aber er weiß auch, dass Repräsentationen, die die Komplexität der Realität nicht auf ein sinnvolles Maß reduzieren, schnell kraftlos und leer wirken (damit meinte er insbesondere die Gemälde der Impressionisten und der Futuristen). Pound sucht nach einer Kunst und Kunsttheorie, die diese beiden Tendenzen – die

²⁹² Ezra Pound, „I Gather the Limbs of Osiris“, in: Pound 1978, S. 28.

zum Abstrakten und die zum Konkreten – miteinander ausbalanciert. So heißt es im *ABC of Reading*:

Any general statement is like a cheque drawn on a bank. Its value depends on what is there to meet it. [...] An abstract or general statement is GOOD if it be ultimately found to correspond with the facts.²⁹³

Aus wissenschaftlichen, praktischen und psychologischen Gründen entwickelt Pound eine Metaphorik, eine poetische Form des Ausdrucks, die zwischen dem Begrifflichen und dem Körperhaften oszilliert. Diese Metaphorik strebt nach der gleichen Balance, die Ernest Fenellosa im chinesischen und japanischen Ideogramm entdeckt, eine lyrische Konstruktion, in der sich das Gegenständliche gegen die wachsende Abstraktion behauptet. In „Vorticism“ schildert Pound Entstehung und Form eines solchen Ideogramms und verweist dabei insbesondere auf das Verhältnis der Ähnlichkeit bzw. der Analogie:

Victor Plarr tells me that once, when he was walking over snow with a Japanese naval officer, they came to a place where a cat had crossed the path, and the officer said, “Stop, I am making a poem.” Which poem was, roughly, as follows:–

“The footsteps of the cat upon the snow:
(are like) plum blossoms.”

The words “are like” would not occur in the original, but I add them for clarity.²⁹⁴

Zwischen den Fußspuren der Katze und den Blüten entstehe durch “continual COMPARISON of one [...] specimen with the other”²⁹⁵ eine Beziehung der Analogie. Aber im *image* drückten sich neben Gleichartigkeit und Einheit auch Abstand und Differenz aus. Die Erkenntnis, dass “things hitherto deemed identical or similar are dissimilar”, dass für identisch oder ähnlich gehaltene Dinge unähnlich seien, bilde einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des Intellekts, den Schritt zur Fähigkeit der Unterscheidung.²⁹⁶ In den Begriffen Hulmes könnte man sagen: Der Leser und Interpret folgt einer Linie der Ähnlichkeit, bis zu ihrem Ende und baut dann neue Beziehungen auf, entsprechend den sich an den Rändern des Bewusstseins präsentierenden Möglichkeiten. Am eindrucklichsten setzt Pound diese Erkenntnis in seinem Gedicht „In a Station of the Metro“ um:

“The apparition of these faces in the crowd:

²⁹³ Ezra Pound, *ABC of Reading* (New York, 1934), S. 25.

²⁹⁴ Pound 1970, S. 89.

²⁹⁵ Pound 1934 S. 17.

²⁹⁶ Ezra Pound, „I Gather the Limbs of Osiris“, in: Pound 1978, S. 25.

Indem es die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Analogie zwischen den geisterhaften Gesichtern der Menge und den regennassen Blättern lenkt, drängt das Gedicht seinen Rezipienten zu einer Generalisierung über die Schönheit und Zerbrechlichkeit der Szenerie in der Natur genauso wie der in der Metro. Aber diese Interpretation wird gebrochen durch das unbestimmte Gefühl, dass eine U-Bahn sich nicht gleichsetzen lasse mit einem Ast, dass zwischen diesen Bereichen unserer Lebenswelt die Unterschiede überwiegen. Aufgrund dieser Einsicht in die Differenz dieser Bilder sind wir versucht, immer wieder neue und treffende Beziehungen zwischen ihnen herzustellen und somit ihre Unterschiedenheit zu überbrücken. Das Gedicht löst einen Prozess aus, der nicht endet und der immer wieder zu temporären Einsichten, zu momentanen Befriedigungen, zu provisorischen Kategorisierungen führt. Der Geist des Lesers wird zu einem wirbelnden Vortex, in dem die zentripetale Bewegung zur Vereinheitlichung immer wieder geschlagen wird durch die zentrifugale Tendenz zur Differenzierung. Dieser Prozess spielt sich in ähnlicher Form in den *Cantos* ab, in denen Historisches und Mythisches, Biographisches und Erdichtetes nebeneinandergestellt werden und den Leser herausfordern. Der Leser versucht sich in einem nicht endenden, möglicherweise lebenslangen Prozess eine Interpretation dieses Textes zu erarbeiten bzw. eine Einheit und Sinnhaftigkeit für sich herzustellen, die von der Heterogenität, vom schier unüberwindlichen Widerstand dieses Textes immer wieder gebrochen wird.

So funktioniert das *image* wie ein Generator, der seinen Leser mit neuen Ideen, mit neuen Variationen zu einer anfänglichen Einsicht beliefert. Da es diese Kapazität teilt mit dem Symbol, ist es wichtig, die Differenzen zwischen beiden herauszuarbeiten. Pound und die Symbolisten selbst definieren das Symbol als eine Nachricht aus dem Ungewissen, ein Anzeichen der „splendeurs situées derrière le tombeau“, ein Bild oder eine Gruppe von Bildern transmundaner und revelatorischer Herkunft. Das Symbol hat keine fixierte Bedeutung, es ordnet sich jedoch bestimmten Bezugssystemen zu, seien sie religiöser, mythischer oder metaphysischer Herkunft. In diesem Bezugsrahmen nimmt das Symbol dann seinen festen Platz ein, löst es Assoziationen aus, die von ihrem Urheber genau kalkuliert sind und diesen Bezugsrahmen im Idealfall nicht verlassen. Das gilt nicht für die Bilder des Imagisten. Der Imagist lässt dem Interpreten wesentlich mehr Spielraum in Assoziation und Deutung, er konstruiert kein System, in dem ein Bild oder Symbol auf äquivalente Entitäten und Identitäten verweist. Die Frage nach Herkunft und Funktion eines Bildes, die Frage nach

²⁹⁷ Pound 1970, S. 89.

Kontext und Bedeutung beantwortet allein der Interpret. In seiner Auslegung bleibt er ganz frei von den Vorgaben des Autors, kann er völlig undogmatisch verfahren. Pound ist diese Freiheit des Rezipienten sehr wichtig, da er selbst großes Misstrauen hegt gegen Versuche, Gefühle eins zu eins in Wissen, erfahrene Beziehungen eins zu eins in essentielle Kategorien zu übersetzen.

Pounds Zurückweisung des Symbolismus ist jedoch nicht äquivalent mit poetischer Beliebigkeit und Willkür. Als strukturierendes Moment imagistischer Dichtung setzt er die interpretative Metapher ein, die weder ornamental noch unwahr sein dürfe, die Ideen genauso artikuliere wie Gefühle und die dem Leser einen bildhaften und darüber hinaus irreduziblen Zugang zur Welt verschaffe:

An art is vital only so long as it is interpretive, so long, that is, as it manifests something which the artist perceives at greater intensity and more intimately than his public. If he be the seeing one among the sightless, they will attend him only so long as his statements seem, or are proven true. If he forsake this honour of interpreting, if he speak for the pleasure of hearing his own voice, though they may listen for a while to the babble and to the sound of the painted words, there comes, after a little, a murmur, a slight stirring, and then that condition which we see about us, and which is cried out upon as the "divorce of art and life."²⁹⁸

Die hier gemachte Unterscheidung zwischen wahren und falschen Metaphern leitet sich her aus einer Argumentation des Psychologen G. R. S. Mead, der die Dichotomie von Hypothese und Fiktion auch auf die Metapher überträgt:

A clear distinction must be drawn between true and substantive analogies, which it is the business of semi-fictions, or of hypotheses, and of the objective method of induction to discover, and fully fictitious analogies, which are purely the business of the subjective method.²⁹⁹

Wie Mead ist Pound davon überzeugt, dass Assoziation und Spekulation abgeglichen werden müssten mit dem Faktischen, mit dem Wirklichen, dass also – in den Begriffen Meads – eine subjektive Verknüpfung sich an der Realität objektivieren müsse. Die Konstruktion, die diese Vermittlung zwischen den Sphären des Subjektiven und des Objektiven leisten soll, die also das Unsichere der Phantasie korrespondieren soll mit den Ordnungen der Welt, ist für Pound die interpretative Metapher.

In „Vorticism“ erläutert Pound, dass diese Form der Metaphorik im Grunde strenger und konsequenter sei als die des Symbolismus: "To hold a like belief in a sort of permanent

²⁹⁸ Ezra Pound, „Psychology and Troubadours“, in: *Quest 4 (1912-1913)*, S. 37-38.

²⁹⁹ G. R. S. Mead, „The Philosophy of the As-if: A Radical Criticism of the Human Knowledge“, in: *Quest 4 (1912-1913)*, S. 481.

metaphor is, as I understand it, “symbolism” in its profounder sense.”³⁰⁰ Der Imagismus sei nicht so überheblich wie der Symbolismus und impliziere mit seinen interpretativen, absoluten oder permanenten Metaphern, also mit seinen *images* nicht notwendigerweise den Glauben an eine permanente Welt. Aber den Weg zu höheren Einsichten könne er genauso gut wie alle andere Formen inspirierter Kunst öffnen, vielleicht sogar noch besser:

Is the formula nothing, or is it cabala and the sign of unintelligible magic? The engineer, understanding and translating to the many, builds for the uninitiated bridges and devices. He speaks their language. For the initiated the signs are a door into eternity and into the boundless ether.³⁰¹

Das beste Gedicht ist Pound zufolge dasjenige, welches dem Leser einen Mehrwert gibt und welches ihm Zugänge öffnet zu dem, was ihm die Moderne immer stärker nimmt und was seit dem Tod Gottes ein für alle Mal verloren scheint – Einsicht in die mystische und spirituelle Komponente unseres Daseins. Mit dieser Absicht wendet Pound sich nicht nur an eine Elite, sondern an alle – an diejenigen, die mit moderner Lyrik vertraut sind, aber auch an diejenigen, die noch nie ein Gedicht gelesen und auf diesem Feld noch alles zu entdecken haben.

Spiritualität und Religiosität in der Kunst des Vortizismus

Kritiker haben das entscheidende Merkmal der Bilder und Skulpturen des Vortizismus in “its use of total abstraction”³⁰² gesehen. Die Tendenz zur Abstraktion wird in diesem Rahmen ausgelegt als ein Versuch, auf eine Realität jenseits der Sinne zu verweisen und die Kategorien hinter dem Fluxus der Phänomene auszumachen.³⁰³ Problematisch ist diese Lektüre, weil sie am Vortizismus in erster Linie den spekulativen Impuls betont und den gegenläufigen, in dieser Kunst genauso präsenten Impuls zum Gegenständlichen unterschlägt.

Wie viele Künstler und Kunsttheoretiker der Moderne sieht Lewis eine direkte Beziehung zwischen dem Abstrakten und dem Spirituellen. Bezeichnenderweise ist jedoch eines der hervorstechendsten Merkmale seines „Review of Contemporary“ *Art* aus der *WAR NUMBER* die Polemik gegen die reine Abstraktion. Wie im dritten Kapitel bereits angeschnitten, beschreibt Lewis Kandinsky und dessen ‚Doktrin‘ aus *Über das Geistige in der Kunst* fast wie ein Exorzist:

³⁰⁰ Pound 1970, S. 84.

³⁰¹ Ezra Pound, „The Wisdom of Poetry“, in: Pound 1978, S. 333.

³⁰² Timothy Materer, *Vortex. Pound, Eliot, and Lewis* (London, 1979), S. 87.

³⁰³ Longenbach 1988, S. 239.

12. Kandinsky, docile to the intuitive fluctuations of his soul and anxious to render his hand and mind elastic and receptive, follows this unreal entity into its cloud-world, out of the material and solid universe.

13. He allows the Bach-like will that resides in each good artist to be made war on by the slovenly and wandering Spirit.

14. He allows the rigid chambers of his Brain to become a mystic house haunted by an automatic and puerile Spook, that leaves a delicate trail like a snail.³⁰⁴

Kandinsky sei den Monologen Wilhelm Worringers und Madame Blavatzkys über Geistiges und Übersinnliches erlegen, einem Spuk also, der mindestens genauso der Austreibung bedürfe wie die Faszinationskraft der alten Meister. Lewis wirft Kandinsky vor, das Arbiträre seiner Kunst nicht anerkennen bzw. durch die Berufung auf mystische Sphären wegerklären zu wollen. Wenn Kandinsky behaupte, in seiner Kunst passiv und rein wie ein Medium zu sein, dann unterschlage er die Hinzufügungen seines eigenen Willens und Bewusstseins, dann stilisiere er seine Werke zu Verkörperungen ewiger Wahrheiten. Dieser Hybris, Kandinskys Glauben, sich in der Kunst ganz auf “spiritual values and musical analogies”³⁰⁵ verlassen zu können, begegnet Lewis mit dem gleichen Misstrauen wie Ezra Pound und T. E. Hulme.

Lewis sieht die Aufgabe der modernen Kunst nicht in der Repräsentation von Universalien oder Ewigkeitswerten, genauso wenig aber dürfe sich der Künstler dem Chaos der Phänomene hingeben, so wie es seiner Meinung nach der Impressionismus und der Futurismus tun. Die Impressionisten hätten den schöpferischen Akt des Künstlers als hochgradig subjektiv dargestellt, er sei zu betrachten als “response of a unique sensibility to a moment”. Diese Konzeption sei genauso pluralistisch wie relativistisch. Da der Künstler sich von verbindlichen Werten abgeschnitten sehe, fühle er sich verpflichtet, jeden Augenblick, jedes neue Sinnesdatum, jedes Aufschimmern einer Unregelmäßigkeit aufzubewahren und zu retten vor der Vergänglichkeit. Lewis lehnt diese programmatische Passivität genauso ab wie Pound. Wer so beliebig verfare und sich dem Leben so widerstandslos hingabe, könne dem modernen Zeitalter keine angemessene Kunst entgegenstellen, seine Kunst verkomme zu einem absurden Zeitvertreib.

Lewis’ Einwand gegen den Impressionismus wird zum Teil motiviert durch die Erkenntnis des pragmatischen Werts künstlerischer Reduktion. Die Impressionisten und Futuristen seien nicht Herr im eigenen Haus. Nicht sie beherrschten die Natur, die Natur beherrsche sie. Damit stünden sie im Gegensatz zu den Vortizisten, “the Vorticist is not the

³⁰⁴ Wyndham Lewis, „A Review of Contemporary Art“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2* (London, 1915), S. 43.

³⁰⁵ Ebd., S. 44.

Slave of Commotion, but it's Master."³⁰⁶ Lewis besteht darauf, dass Kunst die Welt interpretieren und sich aneignen müsse. Diese pragmatische Forderung führt ihn zu einem Kunstideal, das abwägt zwischen Abstraktem und Konkretem, zwischen Homogenität und Heterogenität: "The finest Art is not pure Abstraction nor is it unorganized life."³⁰⁷

An anderer Stelle heißt es: "We must constantly strive to ENRICH abstraction till it is almost plain life, or rather to get deeply enough immersed in material life to experience the shaping power amongst its vibrations, and to accentuate and perpetuate these."³⁰⁸ Vortizistische Malerei und Skulptur verfährt ähnlich wie das imagistische bzw. das vortizistische Gedicht, wenn sie Ähnlichkeit zwischen unähnlichen Dingen suggeriert. Sie nähert lebende Dinge geometrischen Abstraktionen an, aber es kommt nie zur vollständigen Identifikation, zur vollständigen Übereinstimmung. Wie Hulme und Pound stellt Lewis den Künstler vor die Aufgabe, über Analogien und Strukturen die Welt greifbar zu machen, ohne sie zu reduzieren, ohne sie in der Kunst zu verkleinern: "You must catch the clearness and logic in the midst of contradictions: not settle down and snooze on an acquired, easily possessed and mastered, satisfying shape."³⁰⁹

Die expressiven Arrangements der Vortizisten werden von einem Gedankengut getragen, dass eher pragmatisch als mystisch zu nennen ist, sie werden getragen von der Überzeugung, dass das Spekulative und das Geistige abgeglichen werden müsse mit dem Faktischen, dem Gegenständlichen. Alles andere wäre – in den Worten Hulmes – schlechte Metaphysik. Dabei versuchen diese Werke, das Metaphysische, das Transzendente nicht auszuschalten. Sie zeigen ein deutliches Bewusstsein davon, dass es Momente der Inspiration im Leben eines jeden Menschen gibt und dass es dumm wäre den Mehrwert unserer Existenz schlicht zu leugnen. Hulme, Pound und Lewis werden in ihrem Denken und Schaffen polarisiert von ihren Vorbehalten gegenüber allen Formen des Spiritismus oder des Transzendentalismus und von ihrer Unfähigkeit, Begegnungen mit dem Mystischen als Wunschdenken oder Projektion abzutun.

Hulme, Pound und Lewis wollten eine Kunst schaffen, die auf Religiöses und Philosophisches ansprach, indem sie deutungsoffene Hypothesen und Analogien bereitstellte. Diese Kunst sollte ein Widerspiel aus Abstraktion und Gegenständlichkeit, Spekulation und Empirie, Auslegung und Subversion dieser Auslegung bieten. Ganz wie Pound es in seinem Gedicht über das Schachspiel beschrieben hat, werde der Rezipient dieser Kunst zu

³⁰⁶Wyndham Lewis, „Our Vortex“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 1* (London, 1914), S. 148.

³⁰⁷Wyndham Lewis, „Futurism, Magic, and Life“, in: Lewis 1914, S. 134.

³⁰⁸Wyndham Lewis, „A Review of Contemporary Art“, in: Lewis 1915, S. 40.

³⁰⁹Wyndham Lewis, „Wyndham Lewis Vortex No. 1“, in: Lewis 1915, S. 91.

vorübergehenden Ergebnissen, zu vorübergehenden Siegen gelangen, nur um dann erneut herausgefordert zu werden, nur um erneut das Spiel der Interpretation spielen zu müssen.

Wenn die Vortizisten und insbesondere Ezra Pound sich mit Erkenntnissen der Psychologie und der Philosophie auseinander setzten und diese in ihren Arbeiten umzusetzen versuchten, dann bewiesen sie damit ihre Modernität. In der Moderne entwickelten Künstler wie Marinetti und Breton, Malewitsch und Kandinsky, aber auch Thomas Mann, Marcel Proust und Robert Musil einen neuen Grad der Professionalität, wenn es darum ging, sich Theorien anzueignen und deren Innovationen in Korrespondenz mit dem eigenen Schaffen zu bringen.

Neben psychologischem und psychoanalytischem³¹⁰ Theoriegut wurde in der Kunst der Moderne jedoch insbesondere politisches und gesellschaftstheoretisches Gedankengut rezipiert. Zahlreiche Avantgardisten hatten ihre Kunst zum Sprachrohr der Politik gemacht, manchmal war das Resultat dabei mehr Politik als Kunst, mehr Ideologie als Poesie. Für heutige Leser scheint es gelegentlich unverständlich, warum sich Künstler so bereitwillig in den Dienst von Demagogen und Diktatoren stellten, warum sie sich so unreflektiert und voreilig für eine fragwürdige Sache einspannen ließen. Man sollte jedoch nicht vergessen, dass das Umschlagen des Faschismus, des Nationalsozialismus und des Sozialismus in Weltkrieg und Massenmord selbst für geschichtlich Gebildete nicht von vornherein erkennbar war. Dementsprechend muss jede vorschnelle Verurteilung unterbleiben. Es gilt, die Fakten zu ordnen und zu untersuchen, wo Kunst umschlägt in Politik, wo schließlich der Künstler abgeleitet ins moralisch Zweifelhafte. Im Falle der Vortizisten beinhaltet das u. a. die Beantwortung der Fragen, ob sich bereits in BLAST No. 1 oder No. 2 ideologisch geladenes, ‚gefährliches‘ Gedankengut findet, ob also der Vortizismus politisch ist und ob sich Ezra Pounds bzw. Wyndham Lewis’ spätere politisch radikale Orientierung aus ihrer Zeit als Vortizisten erklären lässt. Hier Klarheit zu schaffen, ist Anliegen des folgenden Kapitels.

³¹⁰ Sigmund Freud wird von den Vortizisten mit keiner Silbe erwähnt. Dabei ist am wahrscheinlichsten, dass sie seine Werke schlicht und einfach nicht gekannt haben, die Manifeste der Vortizisten zeigen jedenfalls keine Rezeptionsspuren der Arbeiten Freuds. Das ist bemerkenswert, denn zum Zeitpunkt des Erscheinens von BLAST No. 1 war *Die Traumdeutung* bereits zu einem europaweiten Gesprächsthema unter Wissenschaftlern, Intellektuellen und Künstlern avanciert.

Kapitel 6

the first men of a future that has not materialised – Vortizismus und Ideologie

1921 veröffentlichte W. B. Yeats seinen Gedichtband *Michael Robartes and the Dancer*. Darin enthalten war das berühmte Gedicht „The Second Coming“. Wie kein Zweiter verstand Yeats es hier, in genauso symbolischen wie konkreten, genauso abstrakten wie suggestiven Bildern die Katastrophe zu schildern, die seit 1914 alle Teile Europas erfasst hatte:

The Second Coming

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.³¹¹

Yeats, der hier als Ire und Europäer, aber in erster Linie als Dichter sprach, musste miterleben, wie die Kultur seiner irischen Heimat und des ganzen Kontinents zerbrach aufgrund politischer Interessenkonflikte, aufgrund finanzieller und militärischer Machtspiele. Die europäische Hochkultur und ihre Verteidiger wurden verdrängt von Agitatoren und Demagogen, Profiteuren und Wirtschaftsbossen. Die Bemühungen der Dichter, Künstler und Philosophen um Sinnstiftung und kulturelle Vermittlung wurden marginalisiert durch eingängige politische Propaganda, durch aufwieglerische Lügen, die allzu leicht Sündenböcke ausmachten und nach gewaltsamem Umsturz riefen. Wenn es in „The Second Coming“ hieß, die Zeremonie der Unschuld werde ertränkt bzw. verdrängt, den Besten fehle jegliche Überzeugung, die Schlimmsten seien voll von leidenschaftlicher Intensität, dann ließ Yeats keinen Zweifel an seiner Sicht der Dinge. Im Nordirland-Konflikt und im Großen Krieg wurde die Kultur verabschiedet, die ihn genauso geprägt hatte wie er sie.

Die Vortizisten teilten Yeats' Ablehnung. Für Wyndham Lewis und Ezra Pound, stand von Anfang an fest, dass hier eine Verschwörung politischer und wirtschaftlicher

³¹¹ William Butler Yeats, „The Second Coming“, in: William Butler Yeats, *The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. I. The Poems* (New York, 1997), S. 189.

Entscheidungsträger vorliege, dass der ganze Krieg eine Bereicherungsmaschinerie darstelle, welche die Reichen reicher und die Armen ärmer mache, welche den Besitzenden noch mehr Wohlstand und den Besitzlosen den Tod bringe. Pound und Lewis vertraten schon sehr bald nach dem Krieg die Meinung, dass der Kapitalismus Europa erneut in den Krieg und diesmal vielleicht endgültig in den Abgrund stürzen werde, dass nur die radikalen politischen Bewegungen in Italien und Deutschland, der Faschismus Mussolinis und der Nationalsozialismus Hitlers einen erneuten Waffengang der Nationen verhindern könnten. Diese extreme und aus heutiger Sicht fragwürdige politische Positionierung teilten mit Lewis und Pound eine ganze Reihe von Intellektuellen, unter anderem W. B. Yeats und T. S. Eliot, G. K. Chesterton und George Santayana, Luigi Pirandello und Filippo Tommaso Marinetti, Giovanni Gentile und Martin Heidegger, Henry Miller und Gottfried Benn. Im Gegensatz zu Lewis und Pound jedoch hatte sich keiner von ihnen mit einer solchen Vehemenz für eines der beide Regimes ausgesprochen, wie Ezra Pound es für den Faschismus tat bzw. Wyndham Lewis für den Nationalsozialismus.

Bestand hier ein Zusammenhang? Gab es eine Verbindung zwischen Lewis' bzw. Pounds späterem politischen Engagement und ihrer Zeit als Vortizisten? Von unterschiedlichen Theoretikern, so u. a. von Bazon Brock ist immer wieder behauptet worden, dass gerade in der Avantgarde der künstlerische Extremismus umschlüge in einen politischen, dass aus totaler Kunst hier Totalitarismus werde. Trifft dies auch für die Vortizisten zu? Lassen sich die Manifeste dieser Bewegung mit einem generellen Ideologieverdacht belegen, weil die Vordenker dieser Gruppierung später zu Fürsprechern zweier Diktatoren wurden?

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst die Passagen in BLAST untersuchen, die ideologisch verdächtig erscheinen könnten. Dann möchte ich die Passagen in Ezra Pounds und Wyndham Lewis' Werken untersuchen, in denen eine geistige Nähe zum Nationalsozialismus bzw. zum Faschismus deutlich wird. Schließlich möchte ich hinterfragen, ob hier tatsächlich eine Verbindung besteht, ob der Vortizismus also tatsächlich die Schwelle vom künstlerischen Totalismus zum politischen Totalitarismus überschritt. War der Vortizismus eine rein künstlerische ‚Ideologie‘ oder war er auch eine politische? Eine ausgewogene Beurteilung des Vortizismus schließt die Beantwortung dieser Frage mit ein.

Vortizistische Ideologie(-kritik) in der WAR NUMBER

In BLAST No. 1 äußerten sich die Vortizisten polemisch und nicht selten martialisch gegen die Futuristen und die Kubisten, gegen die englische Gesellschaft und ihre Snobs. Sie kämpften gegen jeden, sie widersetzten sich allem. Dabei schienen sie dies eher aus Lust am

Widerspruch, am Konflikt und an der Rebellion zu tun, denn aus tiefgehenden politischen oder ideologischen Überzeugungen. Eines darf man nicht verkennen, wenn man die Manifeste aus BLAST No. 1 liest: Hier ging es um eine Kunstrebellion, eine Selbstbefreiung der Künstler. Sie verdammt das Establishment und dessen Protagonisten, weil diese die freie Entfaltung nicht nur der vortizistischen Kunst behinderten. Deswegen wurden sie jedoch keinesfalls zu Umstürzern, sie forderten keine neue Regierung, sie entwarfen keine politischen Utopien. Auf die Entfremdung des Künstlers in der modernen Gesellschaft antwortete Wyndham Lewis mit einer Forderung nach egoistischer Abhärtung, nicht aber nach Barrikadensturm. BLAST No. 1 steht also nicht unter Ideologieverdacht. Anders sieht es da mit der WAR NUMBER aus. Die WAR NUMBER kommentierte ein aktuelles politisches und gesellschaftliches Großereignis, nämlich den Ersten Weltkrieg. Im „Editorial“ zu BLAST No. 2 schrieb Wyndham Lewis:

BLAST finds itself surrounded by a multitude of other BLASTS of all sizes and descriptions. This puce-coloured cockleshell will, however, try and brave the waves of blood, for the serious mission it has on the other side of World-War. The art of Pictures, the Theatre, Music, etc., has to spring up again with new questions and beauties when Europe has disposed of its difficulties. And just as there will be a reaction in the Public then to a more ardent gaiety, art should be fresher for the period of restraint. Blast will be there with an apposite insistence. Art and Culture have been more in people's mouths in England than they have ever been before, during the last six months. Nietzsche has had an English sale such as he could hardly have anticipated in his most ecstatic and morose moments, and in company he would not have expressly chosen. He has got here in rather the same inflated and peculiar manner that Flaubert is observed to have come side by side with Boccaccio and Paul de Koch.³¹²

Mit einem sicherlich fragwürdigen Pragmatismus bewertete Lewis den Krieg als ein Ereignis der geistigen Erneuerung. Der Krieg hatte in England ein starkes Interesse an europäischer Kultur im Allgemeinen und deutscher Kultur im Besonderen hervorgerufen. Man wollte wissen, wie der Feind dachte und fühlte, wie er sich geistig situierte. Wo lagen die Unterschiede, wo die Gemeinsamkeiten? War der Deutsche bzw. der ‚Hunne‘ dem Engländer wesensfremd, oder gab es geistige Verwandtschaften. Der Versuch, das fremde Gegenüber zu verstehen, hatte eine bis dahin noch nie da gewesene Beschäftigung mit deutscher Kunst und Philosophie zur Folge.

Wie bereits angezeigt, waren die Vortizisten nur auf Ablehnung und Ignoranz gestoßen, als sie ihre Kunst der englischen Öffentlichkeit angeboten hatten. So konnten sie sich auch unter den völlig neuen Bedingungen des Krieges nicht ohne Weiteres mit den

³¹² Wyndham Lewis, „Editorial“, in: Wyndham Lewis, *BLAST. Review of the Great English Vortex*. No. 2 (London, 1915), S. 5.

Ansichten der englischen Presse und des Establishments identifizieren.³¹³ Im Kampf gegen das offizielle, kriegstreiberische Deutschland boten sie ihre Solidarität an. Das inoffizielle Deutschland, das Deutschland der Bildung und der Kultur, der Wissenschaft und der Kunst sahen sie jedoch als einen Wegbereiter ihres Schaffens, als einen Verbündeten im Kampf gegen die kulturelle Ignoranz der breiten Masse der Gesellschaft:

When we say that Germany stands for Romance, this must be qualified strongly in one way. Official Germany stands for something intellectual, and that is Traditional Poetry and the Romantic Spirit. But unofficial Germany has done more for the movement that this paper was founded to propagate, and for all branches of contemporary activity in Science and Art, than any other country. It would be the absurdest ingratitude on the part of artists to forget this.³¹⁴

Da zur Zeit des Krieges Deutschland offensichtlich dominiert werde von eroberungswütigen und kriegstreiberischen, melodramatischen und arroganten Soldaten und Adligen, seien die Vortizisten bereit, sich auf die Seite der Entente zu stellen. Sie täten dies jedoch jenseits all der Klischees, die von der englischen Presse lanciert würden und sich immer mehr als Chimären herausstellten:

We have all of us had so much cause for uncomfortable laughter at the beginning of the War in reading articles by our leading journalists proving that “the Hun” could only see his side of the question, that this was the peculiarity of the Hun whereas other races always saw with their neighbours’ eyes and in fact were no race at all, that we have become rather shy on this point.³¹⁵

Die Vortizisten, allen voran Wyndham Lewis, entwarfen ein Deutschlandbild, das sich jenseits der öffentlichen Vorurteile und der Panikmache bewegte. So begann Lewis, Deutschland und den Kaiser zu ironisieren. An die Stelle des perfektionistischen und obrigkeitshörigen Soldaten, des seelen- und gnadenlosen Hunnen trat das etwas skurrile Bild

³¹³ Diese Ansichten sind, vorsichtig gesagt, nicht besonders differenziert. Über die Gleichschaltung der englischen Presse nach 1914 heißt es bei Martin Schramm: „Die Zeitungen sahen sich selbst als Organ der öffentlichen Meinung. Dabei sollte der Eindruck erweckt werden, dass die Meinung des einfachen Mannes nicht dirigiert, sondern reflektiert wurde. Das jeweilige Zeitungsorgan gäbe die *public opinion*, die Mehrheitsmeinung der Bevölkerung wieder. In vielen Leitartikeln wurde versucht, die Allgemeingültigkeit der Meinung des Verfassers zu vermitteln. Die Leute in “this country” oder schlicht “we” seien der Ansicht, dass dies oder jenes geschehen oder unterbleiben müsse. Besonders in den Massenblättern wurde auf eine Differenzierung von Themen verzichtet. Wenn überhaupt, dann wurden divergierende Ansichten als nebensächliche Randerscheinungen abgetan. Die wahren Absichten wurden nur selten offenbart. So sagte Lord Northcliffe “God made people read so that I could fill their heads with facts, facts, facts – and later tell them whom to love, whom to hate and what to think” [Martin Schramm, *Die englische Presse und Deutschland. Vom 25. Thronjubiläum Kaiser Wilhelms II. im Juni 1913 bis zur Hunnenpropaganda im August 1914* (Bayreuth, 2002), S. 14].

³¹⁴ Wyndham Lewis, „Editorial“, in: Lewis 1915, S. 5.

³¹⁵ Ebd., S. 6.

des deutschen Kulturliebhabers, der aus Liebeskummer um seine Angebetete, die Kulturmetropole Paris, einen Krieg anzettelte:

It is commonly reported that the diplomatic impossibility of a visit to Paris, from time to time, darkens the whole life of the Kaiser. The German's love for the French is notoriously "un amour malheureux," as it is by no means reciprocated. And the present war may be regarded in that sense as a strange wooing. The Essential German will get to Paris, to the Café de la Paix, at all costs; if he has to go there at the head of an army and destroy a million beings in the adventure.³¹⁶

In der Tat fiel es den Vortizisten nicht leicht, ihre geistige Kehrtwende, ihre grundsätzlich veränderte Haltung zu England, ihr Umschwenken von Kritik auf Affirmation zu legitimieren. Sie versuchten, den Verdacht des Opportunismus abzuwehren und die Entwicklung ihrer Position mit einer gewissen Kohärenz zu versehen, indem sie ihre widerwillige Solidarität mit der Krone als das kleinere Übel im Vergleich zur Unterdrückung durch den Kaiser darstellten. Die Kulturfeindlichkeit Deutschlands sei in weiten Teilen noch größer als die Großbritanniens, und so würden sich die Vortizisten auf die Seite der erträglicheren Unterdrücker stellen. Unter Wilhelm II. hätten die Vortizisten und andere Avantgardisten nichts zu lachen, soviel sei sicher.

A fact not generally known in England, is that the Kaiser, long before he entered into war with Great Britain, had declared merciless war on Cubism and Expressionism. Museum directors, suspected of Cubist leanings, were removed from their posts. Exhibitions that gave shelter to Pablo Picasso or even Signac, were traitorous institutions.

I expect among his orders to his troops is one to "spare no Cubist prisoners, wounded or otherwise." – I am not implying that this should be a bond of sympathy between the British Nation and Cubists or Vorticists. I only mention it as an interesting fact.³¹⁷

Der Krieg gegen Deutschland sei eine Ausnahmesituation und verlange außergewöhnliche Maßnahmen. Eine dieser Maßnahmen sei die der Solidarisierung der Vortizisten mit England. Sobald diese Ausnahmesituation jedoch mit dem Krieg zuende gehe, beginne der alte Antagonismus von Neuem. Lewis machte sich keine Illusionen über die englische Gesellschaft und ihre Kulturfeindlichkeit. Wie bereits vor dem Krieg und wie eigentlich zu allen Zeiten werde der Großteil der Engländer von künstlerischen Innovationen und Experimenten überfordert, Ausnahmen bestätigten die Regel:

³¹⁶ Ebd., S. 6.

³¹⁷ Wyndham Lewis, „The God of Sport and Blood“, in: Lewis 1915, S. 9.

We cannot hope that after the War England will change her skin so much that she will become a wise and kind protector of the Arts. Almost alone amongst the countries of Europe she has proved herself incapable of producing that small band of wealthy people, who are open to ideas, ahead of the musical-comedy and academics of their age, and prepared to spend a few hundred pounds a year less on petrol or social pyrotechnics, and buy pictures or organize the success of new music or new plays. Even in England a few such people exist. It is all the more credit to them, being so lonely.³¹⁸

Die Vortizisten wussten, dass eine experimentelle und auf Provokation abzielende Kunst wie die ihre weder in Deutschland noch in England auf große Gegenliebe stoßen würde. So zeugte der in den Manifesten der WAR NUMBER angeschlagene Ton von einer gewissen Losgelöstheit, einer gewissen Distanz. Man hat diesen Ton als abgeklärt oder desillusioniert, gelegentlich aber auch als kühl oder zynisch bezeichnet. Ich würde ihn kynisch nennen, nicht zynisch. Die Vortizisten betrachteten den Krieg mit einem gewissen Gleichmut, sie wussten, dass sie keinen Einfluss auf die Geschehnisse hatten und dass ihre Einwände das Gemetzel nicht verhindern konnten. Sie äußerten nur selten Kritik, weil ihre Stimme von den Machthabenden nicht gehört wurde, weil das Töten ungeachtet jeder künstlerischen Anklage weiterging. Das heißt aber nicht, dass sie den Krieg ästhetisierten oder dass sie die Opfer verhöhten. Im Gegenteil, mit einer Mischung aus Pessimismus und Spott karikierten sie die Machthaber, denen jedes Mittel im Kampf um den Sieg recht war, die moralische oder künstlerische Werte auf dem Weg zum Sieg als eine Art Hindernis betrachteten. Wie hypnotisiert würden die Verantwortlichen in der Umsetzung ihres kriegerischen Kalküls zur Tat schreiten. Die Generäle seien besessen von der Lust an der Funktionalität strategischer Schachzüge, Ingenieure berauschten sich an der Effektivität ihrer neuentwickelten Waffen, das Gemetzel in den Schützengräben verkomme zu einem abstrakten Spiel am Kartentisch. In „A Super-Krupp – or War’s End“ hieß es über diesen mörderischen Perfektionswahn:

Super-Krupp is the best hope for the glorious future of War. Could Krupp only combine business ability with a Napoleonic competence in the field, the problem would be solved! We might eventually arrive at such a point of excellence that two-thirds or the population of the world could be exterminated with mathematical precision in a fortnight. War might be treated on the same basis as agriculture.³¹⁹

Der Erste Weltkrieg mit seinen neuen Waffen, mit seinen neuen Strategien der Kriegsführung war im Vergleich zu den Kriegen des neunzehnten Jahrhunderts entfremdet und megaloman. Die Konfrontation von Mann zu Mann wurde ersetzt durch chemische Waffen und Flächenbombardements, durch Maschinengewehre, Panzer und andere Vehikel, die das Töten

³¹⁸ Wyndham Lewis, „Constantinople Our Star“, in: Lewis 1915, S. 11.

³¹⁹ Wyndham Lewis, „A Super-Krupp – or War’s End“, in: Lewis 1915, S. 13.

beschleunigten und anonymisierten. Diese Form des Krieges habe Lewis zufolge tiefgreifende Konsequenzen für die abendländische Kultur, sie werde das Gesicht Europas grundlegend verändern:

This blood-letting in mass, all at once, is so impressive and appalling. A steady dribble of blood, year by year, first in one corner and then in another, would not be noticed to the same extent, though at the end of a century it would have bled the respective areas as much.

So what is Europe going to do about the War question? – many people will be enquiring as soon as this present giant of war is dead.

I feel that War won't go. It will be the large communities that make war so unmanageable, unreal and unsatisfactory, that will go. Or at least they will be modified for those ends. Everything will be arranged for the best convenience of War. Murder and destruction is man's fundamental occupation.³²⁰

Lewis glaubte, dass der Krieg die Gesellschaft umwälzen werde, dass er die Formen moderner Subjektivität destruieren werde. Gerade so wie später der Poststrukturalist und Machtkritiker Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* (1995) entwarf er das Bild einer Gesellschaft, in der das rationale, mündige, selbstbestimmte Individuum der Aufklärung verschwinde. Lewis und Foucault teilten die Ansicht, dass der Mensch eine Erfindung, eine Konstruktion sei und dass er nur durch Dispositionen unseres Wissens gehalten werde.

Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des achtzehnten Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, dass der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht in Sand.³²¹

Lewis ging davon aus, dass eine solche Auflösung des Menschen sich immer wieder an den Rändern der Gesellschaft, in ihren Ausnahmeständen, in ihren Katastrophen abspiele. So sei der Krieg ein quasi mythisches Ereignis, in dessen Archaik sich die Subjektivierungen und Identitäten des alten Europas auflösten, in denen die Menschen sich in einen Urzustand jenseits der Last der Rationalität zurückbegäben, in denen sie ins Vor- und Gesamtbewusste des Kollektivs zurückfielen. Der Mensch, so wie ihn Rationalismus und Aufklärung konzipierten, der Mensch als *animal rationale* höre auf zu existieren. Für diesen Menschen müssten neue – dichterische und philosophische – Formen der Beschreibung gefunden

³²⁰ Wyndham Lewis, „The European War and Great Communities“, in: Lewis 1915, S. 15-16.

³²¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt/M., 1995), S. 462.

werden, die ihn als Teil übergreifender Ganzheiten interpretierten, in denen sich Belebtes und Unbelebtes ergänzen bzw. überschneiden würden. So imaginiert Blenner, der Protagonist des Erzählexperiments „The Crowd Master“, beim Lesen der Schlagzeile “GERMANY DECLARES WAR ON RUSSIA” gesamtheitliche Bewegungen, in denen Mensch und Maschine miteinander verschmelzen würden und ein geradezu symbiotisches Verhältnis miteinander eingingen:

GERMANY DECLARES WAR ON RUSSIA.

With the words came a dark rush of hot humanity in his mind. An immense human gesture swept its shadows across him like a smoky cloud. “Germany Declares War on Russia,” seemed a roar of guns. He saw active Mephistophelian specks in Chancelleries. He saw a rush of papers, a frowning race. “C’ a y est,” thought Blenner, with innate military exultation. The ground seemed swaying a little. He limped away from the paper-shop, gulping this big morsel down with delighted stony dignity.³²²

Blenner nimmt die Nachricht, dass Deutschland dem Zaren den Krieg erklärt habe, mit “delighted stony dignity” auf, er ist ein Krieger. Darin liegt der entscheidende Unterschied: Die Vortizisten sind Künstler, die sich anfangs vom Krieg und dessen abenteuerlichen Maschinen künstlerisch anregen ließen.³²³ Doch nicht zuletzt aufgrund des Todes von Gaudier-Brzeska wurde die zerstörerische Kraft des Krieges sehr bald akut spürbar, wurden abstrakte Kriegsberichte und Statistiken konkret erfahrbar. Aus Faszination wurde Schrecken.

Liest man die Manifeste und Essays, die Gedichte und Prosaskizzen genau, so trifft man dort weder auf kriegsbejahende, noch auf protofaschistische Äußerungen. Im Gegenteil wird immer wieder deutlich, dass die Vortizisten den Krieg ablehnten. Kritiker werden trotzdem fragen, ob diese Essays wirklich nötig waren, ob ein Künstler den Krieg denn überhaupt ausschachten muss, ob er nicht besser alle Themen dieser Art aus seiner Kunst fernzuhalten hat. Im Falle der Vortizisten ist die Antwort darauf eindeutig: Die Vortizisten *mussten* den Krieg thematisieren. Sie wurden zu einer Auseinandersetzung mit diesem Großereignis gezwungen, ob sie es wollten oder nicht. Sie hatten in ihrer Kunst die Formen künstlerisch überhöht, die nun das Bild an der Front dominierten. Sie hatten den Kult des

³²² Ebd., S. 95.

³²³ Diese Faszination teilen die Vortizisten mit vielen anderen europäischen Künstlern und Denkern. Bei Bazon Brock heißt es über die Begeisterung vieler Künstler für den Krieg: „Wer stark ist zu schaffen, der darf auch zerstören“ – das war nicht etwa nur programmatische Überzeugung deutscher Konservativer [...] Den Zusammenhang von kulturschöpferischer Kraft und Zerstörungswillen behaupteten Künstler und Wissenschaftler seit Nietzsches und Wagners Zeiten in vielen europäischen Ländern. Die Einheit von Schöpfung und Zerstörung feierten die sozialrevolutionär gesonnenen Künstler-Anarchisten in Russland, wie die *Futuristen* in Italien und die *Kubisten* in Frankreich, aber auch die Parteigänger des österreichischen Radikalmodernisten Adolf Loos.“ [Bazon Brock/Gerlinde Koschyk (Hg.), *Krieg + Kunst* (München, 2000), S. 103-104].

Maschinenzeitalters, den Kult des modernen Primitiven bzw. des Söldners betrieben, der in einer egoistischen und gewalttätigen Welt zu sich selbst, zu seinem wahren Ich fand. Wer eine solche Rhetorik pflegte, musste seine Position neu bestimmen, wenn die Phantasien und Utopien seiner Kunst plötzlich auf den Schlachtfeldern des Großen Krieges Realität annahmen.

Es bleibt festzuhalten, dass diese Positionsbestimmung anders ausfiel als z. B. bei den Futuristen. Die Vortizisten zeigten zu keiner Zeit den Enthusiasmus oder die Affirmation, die 1914 so vielen Künstlern und Intellektuellen eignete, wenn sie über den Krieg redeten. Tatsächlich hielten die Vortizisten sich auch in dieser Situation an die Ironie und die Parteilosigkeit, die sie insbesondere im ersten und zweiten Manifest so nachhaltig für sich reklamierten. Sie sympathisierten mit nichts und niemandem. Sie blickten auf die Ereignisse und Protagonisten des Krieges wie auf ein Naturschauspiel. Die Vortizisten ließen sich nicht gleichschalten von der Presse, sie wurden aber auch nicht zu Pazifisten, wie z. B. die Bloomsburys. Die Vortizisten standen mit ihrem Konflikt allein. Keiner half ihnen, sie hätten sich auch nicht helfen lassen.

Gegen Usura und die Hochfinanz – Ezra Pounds Bekenntnis zu Mussolini

Ezra Pound verabscheute den Krieg. Die folgende Passage, die aus seinem Langedicht „Hugh Selwyn Mauberley (Contacts and Life)“ stammt und in freiem Vers ein Bild des Ersten Weltkriegs entwirft, zeigt ohne jede Zweideutigkeit, wie tief ihr Autor von den Geschehnissen an der Front getroffen wurde und wie sehr er die für diesen Massenmord Verantwortlichen hasste:

These fought in any case,
and some believing,
 pro domo, in any case . . .

Some quick to arm,
some for adventure,
some from fear of weakness,
some from fear of censure,
some for love of slaughter, in imagination,
learning later ...
some in fear, learning love of slaughter;
Died some, pro patria,
 non “dulce” non “et decor” ...
walked eye-deep in hell
believing in old men’s lies, then unbelieving
came home, home to a lie,
home to many deceits,

home to old lies and new infamy;
usury age-old and age-thick
and liars in public places.

Daring as never before.
Young blood and high blood,
fair cheeks and fine bodies;

fortitude as never before

frankness as never before,
disillusions as never told in the old days,
hysterias, trench confessions,
laughter out of dead bellies.³²⁴

Pound verlor einen seiner besten Freunde, Henri Gaudier-Brzeska, er erlebte den Zusammenbruch des Londoner Kulturlebens mit, er sah, wie sich die Mächtigen daran auch noch bereicherten, wie ihre Geschäfte im Krieg geradezu florierten. Das blieb nicht ohne Folgen für seine Sicht der Gesellschaft, es schlug sich nicht nur in mündlichen Tiraden gegen Politik und Hochfinanz, sondern auch in seinen Dichtungen nieder.

Eines der zentralen Themen der *Cantos* ist das der USURA (usura, lat. und ital. „Wucher“; usurae, lat. „Zinsen“; in „Canto LI“ die englische Form „usury“). USURA taucht zum erstenmal in „Canto II“ auf. Der Gott Dionysos (Zagreus), der mit Tieren, besonders mit Katzen und Luchsen, Pflanzen und Bäumen in Verbindung gebracht wird und der dem Kosmos Lebendigkeit verleiht, geht dort inkognito an Bord eines Schiffes. Die Matrosen, besessen von ihrer Habgier und den Gott nicht erkennend, wollen ihn gegen Geld in die Sklaverei verkaufen und werden dafür vernichtet. Sie haben sich an der Lebenskraft der Natur vergangen. Das hier angeschlagene Leitmotiv, der Konflikt zwischen der Herrlichkeit des Universums und jenen, die die Natur aus Gier nach Geld, Reichtum und Macht ausbeuten, drängte in der zweiundfünfzigjährigen Entstehungsgeschichte des Werkes immer wieder unaufhaltsam in den Vordergrund und wurde von Pound erst zum Ende seines Lebens, am 4. Juli 1972 noch einmal modifiziert:

Was USURA angeht,
so hatte ich das unscharf eingestellt und ein Symptom
für die Ursache gehalten.
Die Ursache ist HABGIER.³²⁵

³²⁴ Ezra Pound, „Hugh Selwyn Mauberley (Contacts and Life)“, in: Ezra Pound, *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (New York, 1926), S. 187-88.

³²⁵ Ezra Pound, *USURA-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente. Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse* (Zürich, 1985), S. 71.

Im Mittelalter wurde USURA im Sinne von Habgier zu den Todsünden gezählt und von Thomas von Aquin in seiner *Summa theologiae* als die Sucht definiert, Reichtum anzuhäufen, um in der gesellschaftlichen Hierarchie aufzusteigen. Pound beruft sich in seiner Definition von USURA jedoch nicht so sehr auf Thomas von Aquin wie auf Dantes *Divina Commedia*.

Dort, genauer gesagt im 11. Gesang des „Inferno“, erklärt Vergil seinem Schützling, dass die letzten drei Ringe des Siebenten Kreises für die bestimmt seien, die sich gegen Gott, Natur und Kunst versündigen. Dabei erläutert er Dante auch, warum USURA gegen die Güte Gottes verstoße:

„Filosofia“ mi disse „a chi la intende,
Nota non pure in una sola parte,
Come natura lo suo corso prende
Dal divino intelletto e da sua arte;
E se tu ben la tua Fisica note,
Tu troverai, non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come il maestro fa il discente;
Sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote.
Da queste due, se tu ti rechi a mente
Lo Genesì dal principio, conviene
Prender sua vita ed avanzar la gente.
E perché l'usuriere altra via tiene,
Per sé natura e per la sua seguace
Dispregia, poi che in altro pon la spene. [...]“³²⁶

Natur nehme demnach ihren Lauf durch den göttlichen Geist und durch Gottes Kunstfertigkeit. Die Kunst der Menschen folge, soweit dies möglich sei, der göttlichen wie ein Schüler dem Meister. Vergil ermahnt Dante, sich des Buchs Genesis zu erinnern, in welchem dem Menschen aufgetragen werde, sein Brot zu gewinnen und zu gedeihen. Da aber der Wucherer einen anderen Weg nehme als die Rechtschaffenen, vergehe er sich gegen die Natur und gegen sich selbst. Der tugendhafte Mensch lasse sich in seinen Handlungen vom Rhythmus der Natur bestimmen und strebe dem göttlichen Geist nach, der die Natur lenke.

Pound übernimmt nicht nur Dantes Verdammung der USURA, sondern auch dessen Norm einer agrarischen Gesellschaft. Ist ihm nicht das Anachronistische, das Überkommene, das Unrealistische dieses Modells einer einfachen bäuerlichen Gesellschaft im Zeitalter der Modernisierung, der Technologisierung und der Urbanisierung aufgefallen? Pound scheint sich dieser Diskrepanz nie bewusst geworden zu sein oder er ging bewusst über sie hinweg.

Während USURA, genauso wie Sodomie und Blasphemie, Gottes Zorn herausfordere, seien ihm dagegen fruchtbare Sexualität, Ackerbau und Beachtung der religiösen Riten

³²⁶ Dante Alighieri, „Inferno – Die Hölle. 11. Gesang“, in: Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie. Übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin* (München, 1988), S. 134-137.

wohlgefällig. Pound fasst diese positiven Formen der Entfaltung unter dem Begriff *Eleusis* zusammen und setzt ihn USURA polar entgegen. Sexualität und Ackerbau seien heilig, sie würden die Beziehung zwischen dem Menschen und dem Universum herstellen und Stärke verleihen im Kampf gegen USURA. Der ‚Prozess‘ selbst, der Rhythmus der Jahreszeiten, die ewige Wiederkehr des Frühlings kennzeichne USURA als eine Perversion und gebe die Versicherung, dass nichts so festgeschrieben sei, als dass es nicht wieder in die natürliche Ordnung zurückgeführt werden könne.

Da Pound mit USURA das Prinzip des Bösen, die Hölle der Gegenwart, den Ursprung und die Natur allen Übels lokalisiert zu haben glaubt, beschreibt er fortan dessen Erscheinungsformen in der Gesellschaft. So greift er, sprachlich eindrucksvoll, in „Canto XIV“ und „Canto XV“, den Höllen-Cantos, die *Obstruktoren der Distribution*, die Zinsgewinnler, die Männer der Hochfinanz, die Kriegsgewinnler, die Besitzer der Slums, die Politiker, aber auch die Sozialisten, die Imperialisten und die Demagogen im Nordirland-Konflikt an. Als *Obstruktoren des Wissens* dagegen benennt er jene, die mit Sprache betrügen, die Redner, die Prediger, die Bigotten, die Gelehrten, die die Texte der Kunst und der Philologie verdunkelten. Ihrer Form der USURA stellt Pound den chinesischen Begriff *ching ming* entgegen, sein Ideal für präzise Definition. Während wir in diesen beiden Cantos jedoch mehr über den erfahren, der spricht, über Ezra Pound und dessen heiligen Zorn, definiert der USURA-Canto XLV die Folgen des Wuchers und damit das Phänomen selbst:

With *Usura*

With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face,
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
harpes et luz
or where virgin receiveth message
and halo projects from incision,
with usura
seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines
no picture is made to endure nor to live with
but it is made to sell and to sell quickly
with usura, sin against nature,
is thy bread ever more of stale rags
is thy bread dry as paper,
with no mountain wheat, no strong flour
with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation
and no man can find site for his dwelling.
Stonecutter is kept from his stone
weaver is kept from his loom
WITH USURA

wool comes not to market
 sheep bringeth no gain with usura
 Usura is a murrain, usura
 blunteth the needle in the maid's hand
 and stoppeth the spinner's cunning. Pietro Lombardo
 came not by usura
 Duccio came not by usura
 nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
 nor was 'La Calunnia' painted.
 Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,
 Came no church of cut stone signed: *Adamo me fecit*.
 Not by usura St Trophime
 Not by usura Saint Hilaire,
 Usura rusteth the chisel
 It rusteth the craft and the craftsman
 It gnaweth the thread in the loom
 None learneth to weave gold in her pattern;
 Azure hath a canker by usura; cramoisi is unbroidered
 Emerald findeth no Memling
 Usura slayeth the child in the womb
 It stayeth the young man's courting
 It hath brought palsey to bed, lyeth
 between the young bride and the bridegroom
 CONTRA NATURAM
 They have brought whores for Eleusis
 Corpses are set to banquet
 at behest of usura.

N.B. Usury: A charge for the use of purchasing power, levied without regard to production; often without regard to the possibilities of production. (Hence the failure of the Medici bank.)³²⁷

Pound belässt es nicht mit der Darstellung, wie USURA die Schönheit und die ästhetischen Werte zerstört. Im „Canto XLVI“ erklärt er, der Amerikanische Bürgerkrieg habe stattgefunden, weil der Süden bei den Banken New Yorks mit 200 Millionen Dollar verschuldet gewesen sei. Er macht die Hochfinanz und die Waffenfabrikanten für die fünf Millionen Menschen haftbar, die im Ersten Weltkrieg umkamen. Über die von den Wucherern in den USA verschuldeten wirtschaftlichen Zustände heißt es:

FIVE million youths without jobs
 FOUR million adult illiterates
 15 million ‚vocational misfits‘, that is with small chance for jobs
 NINE million persons annual, injured in preventable industrial accidents
 One hundred thousand violent crimes. The Eunited States ov America
 3rd year of the reign of F. Roosevelt, signed F. Delano his uncle.³²⁸

³²⁷ Ezra Pound, „Canto XLV“, in: Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound* (New York, 1965), S. 229-230.

³²⁸ Ezra Pound, „Canto XLVI“, in: Pound 1965, S. 235.

Ich glaube, dass diese Passagen eindrücklich Pounds Engagement für soziale Gerechtigkeit verdeutlichen. Pound begreift die Mission seiner *Cantos* und darüber hinaus Geschichte in ihrer Gesamtheit als die Konfrontation mit und den Kampf gegen USURA. So stellt er den Verkörperungen des Bösen jene Helden gegenüber, die gegen USURA ankämpfen wie der heilige Georg gegen den Drachen. Die Linie dieser Beseelten durch die Geschichte reiche von Ferdinand III. und Leopold I., den beiden Großherzögen der Toskana, über Thomas Jefferson, John Adams und Andrew Jackson, drei frühe amerikanische Präsidenten, bis hin zu Mussolini.

Die Aufnahme eines Faschisten in diese Reihe der Inspirierten bezeichnet den Umschlagpunkt im Denken und künstlerischen Schaffen Pounds, bezeichnet den Schritt eines Modernisten in den Faschismus, eines Avantgardisten in die Verstrickungen des politischen Totalitarismus. Hier beginnt die Tragik im Leben Pounds, hier liegt der blinde Fleck seiner Kunst. So nimmt er in seinem von Schuldgefühlen und Selbstzweifeln bestimmten Alter die Verbrechen des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus nicht zur Kenntnis, der Holocaust wird in den *Cantos* mit keinem Wort berührt.

Wer so selektiv verfährt und wem sich Weltgeschichte ausschließlich als moralischer Kampf gegen USURA darstellt, der gerät zu einer vereinfachenden und formelhaften, unrealistischen und zynischen Weltsicht, wie sie die Faschisten und die Nationalsozialisten vertreten haben. Der Zorn macht Pound die Stimme heiser, die Intensität negativer Gefühle beeinträchtigt und zerstört zuletzt die von ihm selbst immer wieder geforderte Trennschärfe des Denkens und ihre Übersetzung in Worte. Die folgende Textstelle mag dafür als Beleg dienen:

Als Gott, der große Ästhet
Im Anbeginn Himmel und Erde vollbracht ...
Kackte er Satan-Geryon, den Erzwucherer ...
Urbild der Drahtzieher Churchills...³²⁹

Pound ist der Überzeugung, dass ein großes Gedicht im 20. Jahrhundert die Weltwirtschaft sowie die sie beschreibenden Theorien miteinbeziehen müsse. Doch die Lektüre der *Cantos* verdeutlicht schnell, dass er in Bereichen, die jenseits der Kunst liegen, allzu sehr vereinfacht und die Sachlichkeit verliert.

Unter anderem scheitert Pound, weil er sich für einen Auserwählten, ein Genie hält und aus diesem Größenwahn die falsche Legitimation bezieht, zu allem – ob gefragt oder ungefragt –

³²⁹ Ezra Pound, *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Aus dem Italienischen und mit Anmerkungen von Eva Hesse* (Zürich, 1991), S. 13.

Stellung zu nehmen. Pound hat Talent zu dialektischem und begrifflichem Denken gehabt, seltsamerweise jedoch bleiben ihm die Differenzierungen moderner politischer Theorie und Philosophie im Grunde fremd. Er begnügt sich mit den stammtischartigen, auf Breitenwirksamkeit angelegten Parolen politischer Demagogen und gibt sich dem Glauben hin, dass die Weltgeschichte durch eine *Elite der Sensibilität* bewegt werde, dass das Tun und Handeln großer Künstler und großer Männer intuitiv auf Wahrheit gerichtet sei. Diese literarische Heldenverehrung, dieser Glaube an Eliten stellt eine Affinität zum Faschismus her und wird verstärkt durch sein Urteil, Ordnung sei gut und Chaos schlecht. Pound sieht dementsprechend seinen eigenen schöpferischen Willen zum Revolutionären und zur Veränderung weder im bürgerlichen Materialismus noch im marxistischen Determinismus verwirklicht, sondern im Machtwillen und der Persönlichkeit Mussolinis. Von Mussolini und dem italienischen Faschismus verspricht er sich die Reformen der bürgerlichen Gesellschaft, die gerechte Verhältnisse schaffen würden, die Kunst und Künstler aus der Misere ihrer Randexistenz befreien würden.

Pound schrieb in einem Brief an Harriet Monroe Ende 1926 über Mussolini: „Ich persönlich halte äußerst viel von ihm [...] Wenn die Intelligentsia ihm nicht wohl will, so liegt das daran, weil sie nichts vom Staat und der Regierung versteht. Und außerdem: Was ist schon die Intelligentsia?“³³⁰ Nach einigem Werben Pounds empfing der Duce den Dichter im Palazzo Venezia in Rom. Als Ausdruck seiner Verehrung überreichte Pound Mussolini eine in Pergament eingeschlagene Ausgabe von *A Draft of XVI Cantos* sowie ein Achtzehn-Punkte-Programm, das seine politischen Ansichten und Reformvorschläge zusammenfasste. Mussolini äußerte sich während dieses Gespräches in erster Linie zu Pounds Dichtung, er bezeichnete die Werke, die er gesehen hatte, als unterhaltsam. Pound war begeistert. Er nahm dieses Urteil als ein Zeichen für die konfuzianische Intuition des Diktators, für dessen automatischen und instinktsicheren Zugang zu allen Dingen:

“MA QUESTO”
said the Boss “è divertente”
catching the point before the aesthetes had got there [...]³³¹

Die weitere Entwicklung Pounds ist bekannt. Er machte sich zum glühenden Verteidiger Mussolinis und hielt Radioansprachen, in denen er die vermeintlichen Verschwörer Churchill und Roosevelt geißelte. Als der Krieg in Europa mit der Niederlage des Faschismus und des

³³⁰ Ezra Pound in einem Brief an Harriet Monroe, zitiert nach Kirsch 1992, S. 87.

³³¹ Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound* (New York, 1965), S. 202.

Nationalsozialismus zuende ging und die Amerikaner Italien okkupierten, wurde Pound gefangen genommen. Als Kriegsgefangener inhaftierte man ihn in einem Straflager in Pisa, hielt ihn wie ein Tier in einem Käfig.³³² Die Amerikaner entschieden sich dafür, Pound in seine alte Heimat zu überführen und ihm dort den Prozess zu machen. Pound hatte keine Chance. Da er sich uneinsichtig zeigte, wurde er für geistesgestört erklärt und in eine Irrenanstalt eingeliefert. Erst nach langen Jahren der persönlichen Demütigung, erst nach wiederholten Appellen seiner Dichterfreunde an die U.S.-Regierung wurde Pound begnadigt und freigelassen. Pound verließ die U.S.A. und kehrte zurück nach Italien. In den Folgejahren setzte bei ihm ein Umdenken ein, er sah seine politischen Aktivitäten während des Krieges immer mehr als einen Irrtum. In einem berühmten, 1968 von Daniel Cory geführten Interview hat er geäußert:

Ich habe nur Flickwerk geleistet [...] ich wusste zu wenig über so viele Dinge. Ich habe zu wenig geleistet, und ich lese sehr langsam [...] ich habe dies und das herausgegriffen, was mich interessierte, und es in einen Sack gestopft. Aber so kann man das nicht angehen [...] nicht, wenn es um ein Kunstwerk geht.³³³

Pound betrachtete sich nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch als gescheitert. Sein großes Gedicht wurde für ihn immer mehr zum Ausdruck der Niederlage. Am Ende der *Cantos* stellte er Bitternis und Resignation:

That I lost my center
 fighting the world.
The dreams clash
 and are shattered – ³³⁴

Pound sah sich umstellt von seinen Irrtümern, erdrückt von seiner Unfähigkeit zu Synthese und Sinnstiftung, am Ende selbst der Liebe und des Glücks beraubt:

³³² Mary de Rachewiltz, die Tochter Ezra Pounds, beschreibt dieses Trauma ihres Vaters in ihrer Autobiographie *Diskretionen*: „In der *gabbia* war er zusammengebrochen. Ein schwerer Sonnenstich, glaubte er. Er gebrauchte das italienische Wort für Käfig, und da wir die Käfige nicht gesehen hatten, hatten wir keinen genauen Begriff davon, was er meinte. Erst Jahre später, als ich ihn im Sankt-Elisabethkrankenhaus in Washington besuchte, beschrieb er mir den Gorillakäfig im Detail, und wie er sich durch die scharfen Eisenstacheln bedroht gefühlt habe. Man hatte ihm den Gürtel und die Schuhbänder abgenommen, damit er sich nichts antun könne; als sie jedoch aus unerklärlichen Gründen seinen Käfig mit einem stärkeren Eisendrahtnetz überzogen, zwickten sie die alten Drähte etwa 25 cm über dem Boden ab, so dass sie eine niedere Hecke von Stacheln um ihn herum bildeten. Er hatte es als eine nicht gerade feinsinnige Einladung zum Selbstmord ausgelegt: die einfachste Art, seine Handgelenke aufzuschlitzen. Ich begriff, dass die Versuchung in gewissen Stunden der Verzweiflung groß gewesen war“ [Mary de Rachewiltz, *Diskretionen. Erinnerungen der Tochter Ezra Pounds* (Frankfurt/M., 1995) S. 231].

³³³ Ezra Pound in einem Interview mit Daniel Cory, zitiert nach Hans-Christian Kirsch 1992, S. 77.

³³⁴ Pound 1965, S. 822.

Tho' my errors and wrecks lie about me.
And I am not a demigod,
I cannot make it cohere.
If love be not in the house there is nothing.³³⁵

Was ihm noch blieb, war späte Ehrlichkeit mit sich selbst:

Many errors,
a little rightness,
to excuse his hell
and my paradiso.³³⁶

Pound starb am 1. November 1972 im St. Johannes- und St. Paul-Krankenhaus in Venedig. Sein Leichnam wurde am 3. November auf der Insel San Michele beigesetzt.

Kriegsangst und Verschwörungstheorie – Wyndham Lewis' Bekenntnis zu Hitler

Wie Pound hatte sich auch Wyndham Lewis über Fragen der Politik geäußert. Wie Pound kritisierte auch Lewis die Machthaber, die Bankiers und Wirtschaftsbesitzer, sah er das Grundübel der Gesellschaft in der Manipulation der Bevölkerung durch einige wenige Profiteure. Seiner Meinung nach waren es diese Profiteure, die die Kultur Europas zugrunde richteten und die zugunsten ihres Ertrags sogar Kriege anzetteln würden. Im Vergleich zu Pound behandelte Lewis dieses Thema weitaus reflektierter, weitaus theoretischer. Er berief sich in seiner Zivilisationskritik weniger auf dichterische Vorbilder, denn auf Philosophen und Kulturtheoretiker. So entwickelte er einen zyklischen Kultur- und Geschichtsbegriff, der stark an Oswald Spengler und Leo Frobenius erinnerte. Wie Spengler in seinem *Untergang des Abendlandes* sah er Kulturen als Gesamtheiten, die sich in Zyklen entwickelten, die also geboren würden, sich entfalteten, degenerierten und starben.³³⁷ Wie Frobenius in seiner

³³⁵ Ebd., S. 816.

³³⁶ Ebd., S. 817.

³³⁷ „Ist es möglich, im Leben selbst – denn menschliche Geschichte ist der Inbegriff von ungeheuren Lebensläufen, als deren Ich und Person schon der Sprachgebrauch unwillkürlich Individuen höherer Ordnung wie „die Antike“, „die chinesische Kultur“ oder „die moderne Zivilisation“ denkend und handelnd einführt – die Stufen aufzufinden, die durchschritten werden müssen, und zwar in einer Ordnung, die keine Ausnahmen zulässt? Haben die für alles Organische grundlegenden Begriffe, Geburt, Tod, Jugend, Alter, Lebensdauer, in diesem Kreise vielleicht einen strengen Sinn, den noch niemand erschlossen hat? Liegen, kurz gesagt, allem Historischen allgemeine biographische Urformen zugrunde?“ [Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (München, 1998), S. 3]. Die Frage, die Spengler hier formuliert, ist eine rhetorische. Spengler entwickelte in *Der Untergang des Abendlandes* eine an Goethes Geschichtsauffassung und Nietzsches Methode der Genealogie angelehnte Interpretation der Weltgeschichte, die auf

Kulturgeschichte Afrikas sah er das Heilmittel für die bereits im Abstieg begriffene und dekadent gewordene, korrumpierte und kapitalistische Gesellschaft Europas in einer Rückbesinnung auf die Unmittelbarkeit, die Primitivität und die Vitalität Afrikas.³³⁸ So forderte er in *Paleface: The Philosophy of the Melting-Pot*:

A propagandist religion of violence and 'action', that everywhere takes the form of a return to Nature cult, in one form or another, is born of these necessities.

[...] 'progressist' imagery and inducements have got to be used. As a sister paradox to this, an extreme primitivism has to be preached. [...]

It is not difficult to see how beautifully it agrees with the artistic primitivism of Mr. D.H. Lawrence – with aztec blood-sacrifices, mystical and savage abandonments of the self, abstract sex-rage, etc. [...]³³⁹

Lewis entwickelt aus diesem Ansatz eine manichäische Perspektive auf Welt und Geschichte, der zufolge es gegen die Gesellschaft, gegen die Zivilisation immer Verschwörungen gegeben habe. Was sich jedoch in der Moderne geändert habe, seien die Macht und die Einflussmöglichkeiten dieser Gruppierungen: "Without White science and the terrible power of its engines, such evil people as always abound would be relatively harmless."³⁴⁰ Lewis schlägt deshalb vor, eine neue Ideologie des Westens zu begründen, die unterschiedliche Traditionen synthetisiere und in sich zusammenführe. Dieser neue Westen würde auf einer kosmopolitischen und eklektischen Konzeption basieren, die sich sowohl auf den klassischen Orient als auch auf europäische Traditionen bezöge. Damit würde ein Gegengewicht entstehen zum hellenischen Naturalismus, der die europäische Kultur und ihre Kunst geschwächt habe. Dieser ideologische Prozess, die Schaffung einer stärkeren europäischen Identität könne befördert werden durch die Schaffung eines europaweiten Schmelztiegels. In diesem Sinne weist Lewis den Glauben an die „rassische“ Überlegenheit der Europäer zurück: Ein solcher Aberglaube werde unter modernen ökonomischen Bedingungen genauso wenig fortbestehen können wie die Behauptung gewisser Theoretiker, dass die Juden eine minderwertige, eine unterlegene ‚Rasse‘ seien:

Zeitgenossen enormen Eindruck machte. Insbesondere Konservative und Zivilisationskritiker, welche die Kunst und Kultur Europas in Gefahr sahen, wurden von Spengler schnell fasziniert. Dazu gehörte, neben Wyndham Lewis und Ezra Pound, auch Thomas Mann.

³³⁸ Was Afrika hatte und was Europa im zwanzigsten Jahrhundert zu verlieren drohte, benannte Frobenius schlicht und entwaffnend als Jungfräulichkeit: „Jede junge Kultur, jedes Neugebilde menschlicher Schöpfung steigt empor aus dem erstmaligen Erlebnis einer jungfräulichen Substanz. Von ihr gehen die Ideen aus, die dem Menschen eine „Neuzeit“ bescheren, weil sie seine Einstellung umwandeln.“ [Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre* (Frankfurt, 1998), S. 29].

³³⁹ Wyndham Lewis, *Paleface: The Philosophy of the 'Melting-Pot'* (London, 1929), S. 246-247.

³⁴⁰ Ebd., S. 250.

With their immense intellectual resources, the lustre of their theologic past, the Jews themselves were lifted above this superstition, no doubt. But today that particular superstition has little chance of survival in the bosom of some very average European, left to himself, and confronted in the mechanical jungle of a modern city by some Jewish competitor, who probably possesses twice as much intelligence as he does, and whose industry or even mania for work puts what is quite likely his very moderate zeal in the shade.³⁴¹

Diese Passage ist keine besonders glückliche. Denn indem Lewis hier den Mythos von der Überlegenheit des Europäers, von der Unterlegenheit des Juden zurückweist, erhält er den Aberglauben an einen ‚rassischen‘ Unterschied, an eine ‚jüdische Rasse‘ aufrecht. Beides ist ‚Hokuspokus‘, beides geht auf eine gefährliche Pseudowissenschaft zurück, die sich irgendwo zwischen Evolution und Philosophie, Biologie und Psychologie bewegt. Außerdem scheint sich in Lewis’ Äußerung eben das Ressentiment fortzusetzen, das erfolglose Mitglieder der Gesellschaft gegen aufstrebende jüdische Nachbarn äußern und das Lewis doch eigentlich zerstreuen will. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Lewis’ Position eine moderate und keine extremistische ist, dass er eigentlich die Verschmelzung verschiedener Völker und Ethnien zu einem neuen und vitalen Europa propagiert. Die Vision hinter seiner Polemik ist die eines Eklektizismus, nicht die eines kulturellen Nationalismus oder Essentialismus. Dies wird verdeutlicht durch „A World Art and Tradition“, wo Lewis behauptet: “the world has become *one* place, instead of a romantic patchwork of places”.³⁴² Diese Entstehung einer Weltkultur verlange nach einer Weltkunst, einer Kunst, die sich allen Kulturen und Traditionen öffne. In England hätten die Künstler des Rebel Art Centre dafür ein Beispiel gegeben mit ihrer “strange synthesis of cultures and times (which we named Vorticism in England)”.³⁴³

Lewis’ Eklektizismus steht unter dem Stern eines kosmopolitischen Glaubens an die Unabhängigkeit der Künste von nationalen oder sonst wie eingrenzenden Kulturen, der neue, eklektische Künstler kann zurückgreifen auf Techniken und Motive aus allen Kulturen, die den Präferenzen seines Stils entgegenkommen. Die Distanz zwischen diesem Standpunkt und den nationalsozialistischen Ideen von einer ‚völkischen‘, ‚vaterländischen‘ Kunst könnte größer kaum sein. Dass Lewis sich trotzdem von Hitler und den Ideologien der Nationalsozialisten faszinieren lässt, geht vor allem auf seine Angst vor einem erneuten Weltkrieg zurück. Seine Witwe beschreibt diese Angst in einem Brief an Bernard Lafourcade: “During the twenties W. L. was convinced it was only a matter of time before war broke out again. I know for I suffered from this obsession. If my mother were alive she could give

³⁴¹ Ebd., S. 18-19.

³⁴² Wyndham Lewis, *Wyndham Lewis on Art. Collected Writings*. Ed. C. J. Fox and Walter Michel (London, 1969), S. 259.

³⁴³ Ebd., S. 259.

assurance on that point.”³⁴⁴ Diese Angst vor dem Krieg und vor einer gesamteuropäischen Katastrophe nimmt Lewis unglücklicher- und paradoxerweise zum Anlass, sich auf die Ideologien der Nationalsozialisten, auf das pseudowissenschaftliche Gerede von der Bewahrung und vom Zusammenhalt der ‚arischen Rasse‘ einzulassen:

Really the point is, I think, that we ‘Aryans’, or whatever we are, are faced with extinction. We cannot afford just now to be philosophers, nor yet humanitarians. No one will be philosophical, nor yet humanitarian, with *us*. Yes, the above argument of Hitler’s is an argument for *an emergency*. Everything now almost, since the War, seems a matter of life and death. It is not an argument for the scientific mind, but for the political mind.

As such this perhaps prejudiced Zoology has considerable meaning. – I do not write this book *from choice*, for instance: I would far rather, if it rested with me, be engaged in scientific research, or in artistic creation. Ever since in the War, where I served on the Western Front with the Artillery, I was first under fire, there are certain questions I have asked of life which it would never have occurred to me to ask before. The War, as you are aware, went on and on, and these questions in the end *asked themselves* as it were, with a more obstinate urgency every day. Nothing had warned me, prior to that, to expect such [a] great number of shells, bullets and bombs to rain suddenly out of nothingness, all aimed essentially at *my* head. (The shells for which I, on my side, was responsible, went into nothingness. I saw nothing, but doubtless far away their explosions provoked a similar mood to mine.)

A state of emergency came to appear for me, as for most soldiers, a permanent thing. Unlike, I daresay, most of my companions, I realized that something in this ‘storm of steel’ required explaining: and the academic meteorology of average public opinion, or of the Press for these monstrous disturbances, was unsatisfactory. And since that time it is naturally easier to convince me of the imminence of such a condition or of its being a condition inherent in the very nature of our life.

Some soldiers, it is true, ‘kept smiling’ throughout this tempest of steel; some also who survived write war-books in which the cheerio-spirit is still to the fore – the ‘humour’ fed out to the ‘Tommy’, to protect him from his own thoughts, and to protect (from him) those responsible for his misery. But I, figuratively, have never smiled again. At all events, I have never grinned to order. – This will explain what I mean by ‘emergency’, I hope.

So, under the compulsion of such emergency conditions, values change, and we are forced to admit arguments which, in other circumstances, we might regard as unsound. In brief, we are compelled, I think, to lay more stress upon what is pragmatical and useful, and less upon what is perhaps eternally true. It is a case of *force majeure*.³⁴⁵

Es ist völlig unerklärlich, was die Angst vor Krieg mit einer unwissenschaftlichen Theorie über Rasse und Nation zu tun haben soll. Lewis scheint zu glauben, dass die Doktrin der Nazis eine innere Verbindung aufweist zu seinem eigenen Glauben an eine rassische Identität Gesamteuropas und dass sich über diese Verbindung ein Appell an die Solidarität unter Europäern lancieren lässt. Lewis scheint die Doktrin vom Arier für ein nützliches Vehikel im Kampf gegen die diversen Formen kriegstreiberischer und nationalistischer Ideologien zu halten. Diese Fehleinschätzung ist genauso töricht wie fatal. In einem peinlichen, weil

³⁴⁴ Froanna Lewis, „Letter to Bernard Lafourcade“, in: Bernard Lafourcade, *Chère Mrs Lewis. Enemy News. No. 12 (Spring 1918)*, S. 14.

³⁴⁵ Wyndham Lewis, *Hitler* (London, 1931), S. 127-129.

belustigenden Tonfall versucht Lewis zwischen Deutschen, Juden und Engländern zu vermitteln:

The Hitlerite must understand that, when he is talking to an Englishman or an American about the 'Jew' (as he is prone to do), he is apt to be talking about that gentleman's wife! Or anyhow Chacun son Jew! is a good old English saying. So if the Hitlerite desires to win the ear of England he must lower his voice and coo (rather than shout) *Juda verrecke!* – if he *must* give expression to such a fiery intolerant notion. Therefore – a pinch of malice certainly, but no 'antisemitism' for the love of Mike!

But on the other hand, to the Anglo-Saxon I would say: Do not allow these difficult matters to sway you too much (though decidedly warning this crude Teuton to be civil, when in your company). But still allow a little *Blutsgefühl* to have its way (a blood-feeling towards this other mind and body like your own) – in favour of this brave and very unhappy impoverished kinsman. Do not allow a mere bagatelle of a *Judenfrage* to stand in the way of that!³⁴⁶

Diese Passage aus *Hitler* ist charakteristisch für die verbalen Fehlgriffe, die teilweise völlig unsinnigen Äußerungen, die Lewis über Hitler und das Dritte Reich macht. Lewis versucht hier, dem englischen Leser Hitler als einen Mann des Friedens, als eine Verkörperung des deutschen ‚Geistes‘, als ein integriertes und starkes Staatsoberhaupt zu verkaufen. Problematisch sind diese Ausführungen aber auch deshalb, weil sie den Antisemitismus Hitlers verharmlosen und zu einer Bagatelle herunterzuspielen versuchen, die kaum mehr sei als politischer Jargon, leere Propaganda. Lewis erkennt das absolut zerstörerische Potential dieses Antisemitismus. So sehr er den kommenden Krieg vorausahnt, so wenig antizipiert er den Holocaust.

Zum einen ging Lewis positive Stellungnahme zum Nationalsozialismus also auf die Angst vor einem erneuten Weltkrieg, einem ganz Europa in die Katastrophe hinabziehenden Weltenbrand zurück. Zum anderen fand Lewis in der Zeit um 1931 jedoch zu einem Thema, von dem er sich bisher eigentlich ferngehalten hatte. Wie Ezra Pound äußerte er sich plötzlich über Fragen der Ökonomie. Lewis glaubte in der Wirtschaftspolitik der Nationalsozialisten ein Gegenmittel gegen die wachsende Überschuldung, gegen die sich verschlechternde europäische Gesamtkonjunktur ausgemacht zu haben. In einer unglücklichen Mischung aus Ironie und Unsachlichkeit portraitierte er die finanziellen und wirtschaftlichen Pläne Hitlers als Möglichkeit eines Neubeginns, als Wendepunkt auf dem Weg in eine prosperierende Moderne:

But if what the 'cranky' Hitlerist believes is true, a veritable Golden Age is in store for the World, if only the incubus of *Das Leihkapital* could be removed. [...]

³⁴⁶ Ebd., S. 42

On principle – for his is a deliberately ‘catastrophic’ philosophy (the word is Marx’s) – the Communist views everything in the darkest colours. Everything for him is *difficult*, and incredibly bitter and black. His is the romantic, the stormy palette. The Credit-rank on the other hand (as is perhaps only natural with a partly deranged intelligence) is wildly sanguine. The Hitlerist dream is full of an imminent classical serenity – leisure and abundance. It is, with them, *Misery-spot* against *Golden Age*!

Here again I, as an artist, plump for the *Golden Age*!³⁴⁷

Sechs Jahre nach diesem Ausspruch hatte Lewis die Chance, sich die Ergebnisse nationalsozialistischer ‚Umstrukturierungen‘ in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft vor Ort anzusehen. Er reiste nach Berlin und wurde desillusioniert: Das goldene Zeitalter blieb aus.

Lewis teilte jedoch immer noch die Überzeugungen Hitlers, den Glauben an eine Verschwörung derjenigen, die die Weltfinanz zu ihren Gunsten manipulierten und zu einem kapitalistischen Instrument der Ausbeutung machten. Er glaubte weiter daran, dass es an den Börsen und sowohl in wirtschaftlichen, wie auch in den politischen Machtzentren eine Verschwörung gäbe: “It goes without saying that there are such evil agencies – “dark” influences of every sort are certain at all moments to be at work”³⁴⁸ Ein wenig konkreter hieß es in *Hitler*:

This ferment did good till it got into the hands of the crook: he always seizes upon a weak inflamed spot in society to do some mischief and extract some loot. The *Geldmensch* and his satellite the Agitator were soon on the job. They organized these masses of people in disequilibrium – displaced and uprooted as a consequence of the Industrial revolution. They organized them into ‘Classes’. There was nothing they did not fake up into a ‘Class’. And they manufactured and stuck upon each ‘Class’ they had isolated and organized, a label, or a ticket: they might have been cattle.³⁴⁹

Diese Passagen waren eindeutig, sie bedeuteten mehr als leere Propaganda oder Rhetorik. Lewis war überzeugt von dem, was er hier schrieb. Er engagierte sich für die Wirtschaftstheorien der Nationalsozialisten, er identifizierte sich. So seien die Financiers unserer Gesellschaft genauso schlimm wie marxistische Agitatoren, ‚wir‘ seien ihr Vieh. In ähnlicher Form analysierte Lewis den Friedensschluss von Versailles:

The Versailles Treaty Makers must have known that the more ‘nations’ you make (or break the world up into) the more jolly old profitable disputes you prepare – the more pickings for the Outsider. England, as an island-power, was *The Outsider*, or the Third Party, for some time – ‘she’ sold munitions to foreign nations at war. But today it is no nation of course, since Capital is international.³⁵⁰

³⁴⁷ Ebd., S. 184.

³⁴⁸ Lewis 1929, S. 250.

³⁴⁹ Lewis 1931, S. 75-76.

³⁵⁰ Ebd., S. 76.

Einen Paragraph später heißt es, dass Klassenkämpfe üblicherweise aufgrund eklatanter sozialer Missstände ausbrächen, dass sie mit im Grunde ehrbaren Motiven begonnen würden, dass sie jedoch allzu oft in einer Giftgaskampagne endeten. Die sich gegenüberstehenden Parteien würden dann im Zustand der Erschöpfung von einer dritten Partei, den Financiers und Profiteuren, überwältigt:

Then the manufacture of endless 'Class-wars' was both profitable, destructive, and awfully amusing. It had amusement-value – it had news-value – it was good business. And it has been the only visible means of support of millions of men for many many years now, and they have waxed fat upon it – some come to see me to ask me to have a slap at some 'Class' or other they are fixing up, and they can scarcely get in at my modest door.³⁵¹

Wer waren diese Männer, von denen Lewis hier sprach und von denen einige ihn angeblich auf ihre Seite zu ziehen versuchten? Lewis schien sich hier immer mehr von der Realität zu lösen und paranoide Projektionen an die Stelle von Tatsachen zu setzen. Jeder weitere Versuch, die Neutralität, die Integrität und die Rationalität des sachlichen Erzählers zurückzugewinnen, wurde angesichts solcher Entgleisungen undenkbar. Aber Lewis versuchte gar nicht erst, wieder neutral zu werden. Stattdessen verschärfte er seine Rhetorik und redete vom Geldmenschen: "I am not saying the *Geldmensch* should not profit by this human helplessness. I am just pointing out to you – if you have eyes to see – how it all happens"³⁵² Als einzige Rettung, als letzten Vertreter der Gerechtigkeit vor dem Geldmenschen versuchte Lewis die Partei der NSDAP auszugeben: "and I am explaining for what it is worth that there is a large and powerful party in Germany who see it too, more or less, and who identify themselves, for some reason, with the helpless herds, and who have a most terrible down on the *Geldmensch*, as they call him."³⁵³

Lewis' Paranoia, seine Angst vor okkulten Kräften, die das Finanzsystem unter ihre Kontrolle zu bringen versuchten und durch Agitatoren den Westen in einen Krieg stürzen und damit versklaven wollten, entsprach einer bekannten Verschwörungstheorie der Nationalsozialisten. Lewis war anfangs der Dreißiger ein Nazi. Sobald die Nationalsozialisten nach ihrer Machtergreifung selbst zu Ausbeutern und Opportunisten wurden (symbolisiert durch die Figur des faulenzenden, Filme schauenden und dabei Anekdoten erzählenden Führers), ergab sich für den eigentlich kosmopolitisch, international und pazifistisch eingestellten Lewis eine Zwickmühle. Würde er weiter mit den Nazis sympathisieren oder das neue Regime in Deutschland samt seiner Entgleisungen von sich weisen?

³⁵¹ Ebd., S. 76.

³⁵² Ebd., S. 77.

³⁵³ Ebd., S. 77.

Nachdem Lewis 1937 die glücklicherweise ideologiefreie Autobiographie *Blasting and Bombardiering* fertiggestellt hatte, fasste er die Absicht, mit Kamera, Skizzenbuch und Notizblock durch Europa zu ziehen, Zeichnungen von den Staatsoberhäuptern anzufertigen sowie in Form von Interviews und Essays weitere Stellung zu beziehen. Die dabei herauskommende Publikation sollte dann *Among the Dictators* heißen:

Essentially, it must be an attempt at creating tolerance as well as understanding in Great Britain for various manifestations in Europe of authoritarian doctrine.

These manifestations are liable to awaken violent prejudice in the Anglo-Saxon mind. These prejudices are fed and fanned by interested parties – by adherents of ‘Popular Front’ politics for instance. And if this propaganda is not countered and checked it is almost certain, that, sooner or later, a catastrophic war will ensue.

This is therefore a work of peace and understanding in the truest sense, by a writer who belongs to no party and has no political axe to grind. No whitewashing of dictators is aimed at, much less any invitation to democratic countries to adopt authoritarian methods which are alien to them.³⁵⁴

Diese Sätze zeugen von uneingeschränkter Aufrichtigkeit und von ebenso uneingeschränkter Verblendung. Sie erinnern streckenweise an die Aussagen Pounds in seinen *Cantos*, mit dem Unterschied, dass Pound gegen die vermeintlichen Übel der modernen Gesellschaft noch naiver, noch hysterischer, noch unbeherrschter polemisierte. Lewis machte 1937 eine Reise nach Berlin und nach Warschau. In Warschau sah er das Ghetto und war geschockt. Später schlug er vor, eine Medaille an alle diejenigen zu verleihen, welche die dortigen Zustände überlebten. Die Reise veränderte Lewis’ politisches Denken und seine Ansichten über den Nationalsozialismus grundlegend.

Bereits im Hotel Bristol in Warschau begann er einen Bericht über seinen Aufenthalt in Berlin, betitelt *Berlin Revisited*. Dieses Manuskript, das zu Lewis’ Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde, entwarf das deprimierende Portrait einer Stadt, die in kleinbürgerlicher Anpassung versank und nicht im geringsten die von Lewis erhoffte Aufbruchstimmung ausstrahlte. Zwar zeige Berlin seinen Antisemitismus nicht so offen wie Warschau, dafür jedoch hülle sich die Stadt in eine Atmosphäre der Respektabilität, der Normalität und der Harmlosigkeit. Lewis erkannte, dass er hier nicht zu Hause war, dass diese Umgebung seiner Kunst und der anderer Modernisten noch weitaus feindlicher gesonnen war als die Londons:

The middleclass that was dispossessed by the collapse of the valuta just after the war (to which ultimately, the Nazi revolution must be traced) yearn with an almost pathological intensity for

³⁵⁴ Timothy Materer, *Wyndham Lewis the Novelist* (Detroit, 1976), S. 109-110.

respectability. And, as a passion, respectability is the opposite pole of the passions of the intellect, if one may so express oneself.³⁵⁵

Insbesondere der Lesegeschmack der Berliner wurde für Lewis zum Anlass des Umdenkens. In Berlin wurde nicht die klassische und auch nicht die experimentelle Literatur gelesen. Charles Morgan's *Fountain* und die Romane von Galsworthy prägten das Englandbild der Hauptstädter. Der Traum von einem vitalen und starken, souveränen und zugegebenermaßen auch arischen Utopia, den Lewis so lange geträumt hatte und den Hitler hätte umsetzen sollen, ging nicht in Erfüllung:

I must confess to having experienced a certain shock, upon realizing the ineradicable 'naiveness' of the modern German mind. You know what it is – when you find that the gladiator reads 'Little Lord Fauntleroy' in his spare time, it is sort of disillusioning. It should have been Aeschylus!³⁵⁶

Nachdem Lewis zurückgekehrt war nach England, schrieb er einen Kurztext für Julian Symons' *Twentieth Century Verse*–Sonderausgabe über das Werk von Wyndham Lewis, in dem er sich vom Gesehenen enttäuscht und politisch gründlich desillusioniert sah: "Look here, as I am among my friends, I will tell you something. I have been much deceived in politicians, and I will never write another line for or against them."³⁵⁷ Lewis wertete seine Fehleinschätzung Deutschlands, seine gesamten politischen Aktivitäten und Schriften schon bald als eine irreversible persönliche Niederlage. Lewis schien gebrochen, sein Fazit über sein eigenes Projekt, aber auch über das der ehemaligen Vortizisten fiel desillusioniert aus: "We are the first men of a future that has not materialised."³⁵⁸ Lewis wusste, dass er seine Glaubwürdigkeit als künstlerische Galionsfigur der englischen Avantgarde endgültig verspielt hatte, dass die englische Gesellschaft ihn für seinen politischen Extremismus jetzt und für lange Zeit mit Gleichgültigkeit strafen würde.

Politische Fiktionen – Exkurs zu Wyndham Lewis' Erzählkunst

Wir haben gesehen, wie in Ezra Pounds *Cantos* die Kunst eine unglückliche Symbiose mit der Politik eingeht, wie sich das Dichterische allzu oft mit dem Ideologischen verbindet. Auch

³⁵⁵ Wyndham Lewis, *Berlin Revisited*, zitiert nach Paul Edwards, *Wyndham Lewis. Painter and Writer* (London, 2000), S. 390.

³⁵⁶ Ebd., S. 391.

³⁵⁷ Wyndham Lewis, „Letter to the Editor of *Twentieth Century Verse*“, in: Wyndham Lewis, *The Letters of Wyndham Lewis. Edited by W. K. Rose* (London, 1963), S. 246.

³⁵⁸ Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering. An Autobiography (1914-26)* (London, 1937), S. 258.

Lewis erliegt dieser Faszination. Er macht sich in seinen theoretischen und philosophischen Schriften zum Anwalt des Teufels. Er lässt sich mit einer Ideologie ein, die keineswegs von dem Idealismus getragen wird, den er ihr unterstellt, und die keineswegs den Werten der Gleichheit, Brüderlichkeit und Gerechtigkeit dient. Es bleibt zu fragen, ob dieser Makel auch in Lewis' Romanen und Erzählungen spürbar wird, ob also auch hier die Verblendung des Agitatoren die stilistische Begabung des Schriftstellers Lewis beeinträchtigt.

Lewis hat zahlreiche Romane hervorgebracht, der erste von ihnen heißt *Tarr* (1918) und entstand während des Ersten Weltkriegs, Lewis begann seine Niederschrift kurz nach dem Erscheinen der *WAR NUMBER*. Wie *Enemy of the Stars*, so wird auch *Tarr* von der Konfrontation zweier unversöhnlicher und doch voneinander faszinierter Protagonisten, des Engländers Tarr und des Deutschen Otto Kreisler, bestimmt. Der Schriftsteller Tarr verehrt die Literatur wie einen Gott und entfaltet seine Ansichten zu Leben und Kunst bevorzugt in kontrovers geführten Diskussionen. Seine Diskussionspartner sind der Schriftsteller Alan Hobson, der einen Ästhetizismus ganz im Sinne Roger Frys vertritt, und der Maler Otto Kreisler, der fortwährend in Geldnot lebt und ein mindestens ebenso großer Egozentriker ist wie Tarr. Im Gegensatz zu Tarr gelingt es Kreisler jedoch nicht, sein aufbrausendes Temperament, seine heftigen Emotionen produktiv zu wenden und in Kunst zu sublimieren. Kreisler reagiert auf seine Umwelt wie eine Marionette, geradezu mechanisch. Diese Grundschwäche führt ihn in den Untergang. So wirbt er ohne Erfolg um die faszinierende Anastasya Vasek, vergewaltigt in einer Ersatzhandlung Tarrs ehemalige Geliebte, Bertha Lunken, und greift Tarr, der in zunehmendem Maße von ihm fasziniert ist, tötlich an. Als Kreisler Anastasya zusammen mit dem Polen Soltyk antrifft, fordert er diesen zum Duell. Er erschießt ihn, stellt sich nach kurzer Flucht der Polizei und erhängt sich in seiner Zelle. Das spektakuläre Scheitern seines Gegenspielers beunruhigt Tarr zutiefst. Er sieht sich zu einer Entscheidung gedrängt, zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Anastasya und Bertha. Er versucht, beiden gerecht zu werden, indem er Bertha heiratet, die von Kreisler ein Kind erwartet, und mit Anastasya zusammenlebt.

Tarr stellt das Bindeglied zwischen Lewis als Vortizisten und Lewis als Romanschriftsteller dar. Das Milieu dieses Romans, das städtische Ambiente und die beteiligten Charaktere, allesamt Bohémiens und Künstler, lassen ein wenig an *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel* denken. Darüber hinaus gehen auch die Reflexionen Tarrs zum Verhältnis von Leben und Kunst stark in Richtung dessen, was Lewis dazu in seinen „Vortices and Notes“ schrieb. *Tarr* ist jedoch auch ein politischer Roman. Er persifliert das Bild der Deutschen, das die englische Presse zu Beginn des Ersten Weltkriegs lanciert hat und

das bis heute in den Boulevardblättern nachwirkt. Darüber hinaus exerziert Lewis in seinem Erstling immer wieder eine je eigene, eine für ihn absolut typische Form des Reflektierens, des theoretischen Monologisierens durch. Die beiden Protagonisten des Romans – und durch sie hindurch Lewis selbst – charakterisieren sich hauptsächlich durch Reden, die irgendwo zwischen Polemik und Politik, zwischen Satire und Philosophie liegen. Diese Mischung, die Lewis erstmals in seinen Manifesten ausprobiert, setzt sich nicht nur in *Tarr* fort, sondern wird charakteristisch für alle seine Romane und Erzählungen. *Tarr* (1918), *The Apes of God* (1924), *The Childermass* (1928), *Monstre gai* (1955) *Malign Fiesta* (1955), *The Revenge for Love* (1937), *Self Condemned* (1954), *Time and Western Man* (1927) – in all diesen Werken theoretisiert und politisiert Lewis. Wenn hier aber von einer Tendenz zum ‚Politisieren‘ die Rede ist, so muss das differenziert werden. ‚Politisieren‘ meint in diesem Falle nicht ‚Ideologisieren‘. Der Erzähler Wyndham Lewis ist nicht der Demagoge der theoretischen Schriften. Er nutzt seine Erzählungen nicht als Plattform, um Meinungen zu äußern, seinen Leser in eine bestimmte politische Richtung zu drängen oder ihn ‚aufzuwiegeln‘. Er berührt die Sphäre des Politischen, indem er sie beschreibt. Dabei lässt er jedoch die Vorzeichen weg, enthält er sich einer Wertung. Das zeigt sich u. a. an *The Human Age*.

The Human Age ist ein dreiteiliger, ursprünglich als Tetralogie geplanter Romanzyklus, der aus den Teilen *The Childermass* (1928), *Monstre Gai* (1955) und *Malign Fiesta* (1955) besteht. Der vierte Band sollte *Trial of Man* heißen und kam durch den Tod des Autors nicht mehr zustande. *The Human Age* war ursprünglich zusammen mit *Time and Western Man* (1927) und *The Apes of God* (1930) als Teil einer umfassenden Zeit- und Kunstsatire, betitelt *The Man of the World*, konzipiert worden. Der Romanzyklus spielt in einer Welt jenseits des Todes, die von Engeln, gefallen Engeln, Menschen und Wesen, die halb Mensch und halb Engel sind, bevölkert ist. *The Childermass* handelt von James Pullman, einem im Diesseits berühmten Schriftsteller, und Satterswaithe, seinem einstigen, nie erwachsen gewordenen Schulfreund. Die beiden beabsichtigen, in die Magnetische Stadt zu ziehen. Dort werden sie von dem machthabenden ‚Vogt‘ beurteilt und an ihren nächsten Aufenthaltsort weitergeleitet. Auf ihrer Reise gelingt es ihnen, sich einer Gruppe anzuschließen und mit dieser den jenseits des Flusses gelegenen Zielort zu erreichen.

In *Monstre Gai* (dieser Titel spielt auf den Vogt an) wird dieser Ort auch als Dritte Stadt bezeichnet und entspricht in ihrem Status dem Purgatorium. Die Dritte Stadt ist ein Wohlfahrtsstaat, dem von außen eine durch Omen wie Erdbeben, Fliegenplagen und Kämpfe zwischen Teufeln und Engeln angekündigte Invasion der Hölle droht, und der innen aufgrund politischer Machtkämpfe zwischen Kommunisten, Faschisten, Konservativen und der Partei

des Vogts in unversöhnliche Lager gespalten ist. Der Vogt, der selbst den Engeln zugehört, wird als Herrscher über die Stadt von diesen Vorgängen kaum berührt. Während er im ersten Band noch den Zeitgeist verkörpert (Lewis setzt ‚Zeitgeist‘ mit Liberalismus und Gefühlsduselei, Dekadenz und Mittelmäßigkeit, Korruption und Unterwerfung unter das Gesetz der Masse gleich), steht er im zweiten Teil für Verschwörung und Gewaltherrschaft, Despotismus und Krieg. Der Vogt, der für Luzifer (später auch Sammael genannt) arbeitet, verführt Pullman mit Luxus- und Glücksversprechungen dazu, seine Integrität als Künstler aufzugeben und sich der aus Konformisten und Schergen bestehenden Partei des Vogts anzuschließen. Als diese in einem der Machtkämpfe besiegt wird, setzt sich der Vogt mitsamt Gefolge (darunter auch Pullman und Satterswaithe) ab in Richtung Matapolis, der Hauptstadt der Hölle.

Lord Sammael ist ein Gott ebenbürtiger, nicht von diesem geschaffener Engel. Er hat sich mit Gott zerstritten, weil dieser den Menschen machte, eine Spezies, die Sammael als unzulänglich und leicht korrumpierbar abtut. Während Sammael anfangs die Menschen, die Gott missfielen, in der Hölle gequält hat, ist er nun von dieser Tätigkeit angewidert. Mithilfe Pullmans, der den Teufel an Intellekt übertrifft, will Sammael die Grenzen zwischen Gut und Böse aufheben, Menschen mit Engeln vermischen und so den Untergang der Engel herbei führen. Mit der Verwirklichung dieses Plans will man während einer Fiesta – der *Malign Fiesta* des Titels – beginnen. Das Ganze nimmt seinen Lauf, doch unerwartet greift der Himmel ein: Pullman und Satterswaithe werden in die himmlische Stadt entführt. Die Erlebnisse der beiden in dieser Stadt sollte der vierte Band schildern.

Lewis versucht in *The Human Age* etwas durchaus Interessantes. Er konfrontiert das Metaphysische mit dem ‚Realen‘, eine Welt des Übersinnlichen und Jenseitigen mit den Gegebenheiten der Moderne bzw. des zwanzigsten Jahrhunderts. Transzendentes und Göttliches trifft auf Realpolitik und Zeitgeist. Die bekannte Kosmologie der christlichen Tradition aus Himmel und Hölle, Gott und Teufel, Engeln und Menschen wird kontrastiert mit den geschichtlichen Erscheinungen des Faschismus und des Kommunismus, des Liberalismus und des Konservatismus. In dieser Gegenüberstellung verlieren Himmel und Hölle an Strahlkraft. Waren sie zu Zeiten Dantes alles überbietende Utopien, die die Menschen in ihren Bann schlugen und ihr Handeln maßgeblich bestimmten, wirken sie im Kontext einer an Radikalität und Pluralität der Erscheinungen nicht mehr zu überbietenden Moderne näher und ungefährlicher, vertrauter und ambivalenter:

Before the modern age, yes, back in the Age of Faith, there was a Heaven and there was a Hell. There was a Heaven of dazzling white, and there was a good coal-black Hell. Now, to

arrange, somewhere in space, a convenient site for these institutions was not too easy in those days. [...] Hell and Heaven are much too near geographically, and the same applies to Third City – that is much too near to Hell. [...] Hell is just over there. Things have progressed as they have down on earth. These opposites are far too near together for modern conditions. [...] Heaven is no longer immaculate – is it? [...] Hell is not the place it once was in the days of our old friend Dante Alighieri [...] You saw perhaps that performance [the visit of a diplomatic mission from Hell to Third City] down on Fifth Piazza this afternoon? They were a terrible crew weren't they? But that was a beauty chorus Lucifer keeps for such occasions to frighten the bourgeoisie. It is a little family or two of genuine, old-time devils, who live in the wilds of Hades, just as the elk lives up in the Bush, as far from man as possible. These demons are rounded up when they are required. [...] As we all know, and can see for ourselves, the *Good* and the *Bad* are blurred, are they not, in the modern age? We no longer see things in stark black and white. We know that all men are much the same. An amoralist [...] such is the modern man. And in the same way in these supernatural regions. It is a terrible come down all round. What was once the Devil (to whom one 'sold one's soul' and so forth) well today, he is a very unconvinced *devil*, and our Padishah, as we call him, he is a very unconvinced Angel.³⁵⁹

Wenn die anfängliche Frage lautete, ob Lewis in seinen Romanen ideologisiere, so muss man das verneinen. Lewis griff die Sphäre des Politischen auf, indem er sie beschrieb, indem er die mit ihr verbundenen Phänomene mehr oder weniger neutral, ja unbeteiligt schilderte. In seinen erzählerischen Werken war er Künstler genug, um den eifernden ideologischen Gestus seiner theoretischen Werke zu unterdrücken. Damit bleiben diese Werke meiner Meinung nach lesbar. Und nicht nur das: Sie gehören zu den vergessenen Arsenalen der Weltliteratur, sie verfügen über eine dichterische Kraft, eine stilistische Qualität, die ihresgleichen sucht. Über die Sprache von Wyndham Lewis heißt es bei Frederic Jameson:

To face the sentences of Wyndham Lewis is to find oneself confronted with a principle of immense mechanical energy. Flaubert, Ulysses, are composed; the voices of a James or of a Faulkner develop their resources through some patient blind groping exploration of their personal idiosyncrasies from work to work. The style of Lewis, however equally unmistakable, blasts through the tissues of his novels like a steam whistle, breaking them to its will.³⁶⁰

T. S. Eliot nannte Lewis den brilliantesten Stilisten des zwanzigsten Jahrhunderts, und wenn dieses Lob vielleicht ein wenig zu stark ausfiel, so kann man doch sagen, dass Lewis in seinen Romanen den Politiker, den Ideologen hinter sich ließ und wieder zu dem Künstler wurde, der er in den Manifesten des Vortizismus war.

³⁵⁹ Wyndham Lewis, *Monstre Gai* (London, 1955), S. 112-113.

³⁶⁰ Frederic Jameson, *Fables of Aggression* (1979), S. 25.

Von der Totalkunst in den Totalitarismus – Bazon Brock über das Gesamtkunstwerk

Der bisherige Verlauf dieses Kapitels hat sich im Grunde darauf beschränkt, Positionen vorzustellen. Ich habe die Einschätzungen der Vortizisten zum Krieg und im Anschluss daran die Entwicklung des politischen Denkens Ezra Pounds und Wyndham Lewis' seit Mitte der Zwanziger Jahre portraitiert. Dabei ist offengeblieben, ob hier ein Zusammenhang besteht, ob sich also Lewis' Wende zum Nationalsozialismus und Pounds Wende zum Faschismus bereits in den Manifesten und Essays des Vortizismus andeutet. Dieses Vorgehen beruht auf der Überzeugung, dass ein solcher Zusammenhang nicht leichtfertig hergestellt werden sollte, dass in der Beurteilung dieses Sachverhalts mit Vorsicht zu verfahren sei.

Zeichnet sich in den Manifesten und Essays der Vortizisten die spätere politische Radikalisierung ihrer Anführer ab? Sind diese Schriften also protofaschistisch? Oder sollte man sie ganz für sich betrachten, unabhängig von Lewis' und Pounds späteren Fehltritten? Lässt sich der eine Abschnitt ihrer künstlerischen und schriftstellerischen Laufbahn sauber von dem anderen trennen? Mit Vorsicht möchte ich hier Pro und Contra abwägen, Argumente für den einen wie für den anderen Standpunkt sammeln, um schließlich meine eigene Beurteilung anzubieten. Auf dem Weg dorthin werde ich zuerst eine, wenn nicht *die* geschichtsphilosophische These vorstellen und auf ihre Richtigkeit untersuchen, die einen solchen Zusammenhang konstatieren zu können glaubt, die Avantgarde also in Verbindung bringt mit Politik und den Totalismus der Kunst als potentiellen Anfangspunkt des politischen Totalitarismus auslegt.

Ein bekannter Verteidiger dieser Dialektik ist Bazon Brock. Als medienwirksamer Intellektueller, als Experte auf dem Gebiet moderner, modernistischer und avantgardistischer Kunst hat er ein breites professionelles Publikum mit der These konfrontiert, dass es in der Avantgarde eine Verbindung gebe zwischen totaler Kunst und totalem Krieg, zwischen künstlerischem und politischem Extremismus. Brocks Argumentation leitet sich her aus seiner Definition des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘:

Seit der Renaissance verstanden sich vor allem die Künstler als exemplarische Individuen. Ihr schöpferisches Ingenium stand in Analogie zu dem des christlichen Schöpfergottes; ihr handwerkliches Tun entsprach der Selbsterhaltung des Menschen durch Arbeit. Und das *Resultat* aus Schöpfung und Arbeit – das Kunstwerk – erhob seinen Anspruch auf Geltung, weil nur wenige Menschen, nämlich die Künstler, fähig waren, solche Werke zu schaffen.

Dennoch ist das Konzept „Gesamtkunstwerk“ *nicht* den Künstlern vorbehalten – schon gar nicht den bildenden Künstlern.³⁶¹

Ursprünglich habe der Name „Kunstwerk“ nicht ausschließlich für die Handlungsergebnisse von Künstlern gegolten – darauf würden die noch heute gebräuchlichen Ausdrücke „Kochkunst“, „Kriegskunst“ und „Heilkunst“ verweisen. Vielmehr handelten alle Individuen als Künstler, deren Denken, Wollen und Handeln als besondere und unnachahmliche Vermittlung von Schöpfung und Arbeit Aufmerksamkeit erzwingen. Das könnten sowohl schöpferische Unternehmer und Künstler-Politiker wie auch schulbildende Wissenschaftler sein. Ihre Gesamtkunstwerkskonzeptionen würden sich entweder als wissenschaftliche Systematiken, als politische Ideengebäude, als Modelle ökonomischer Prozesse oder als künstlerische Visionen manifestieren. Man habe im ökonomischen sowie im politischen, im wissenschaftlichen sowie im künstlerischen Bereich von Gesamtkunstwerkskonzeptionen auszugehen:

Von Gesamtkunstwerken wollen wir in allen drei Bereichen dann sprechen, wenn Individuen ein gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellungen oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie entwickelt haben.³⁶²

Gesamtkunstwerke existierten Brock zufolge nur als fiktive Größe, als zur Sprache gebrachte gedankliche Konstruktionen. Insofern sie Wahrheitsanspruch erhoben – und das müssten sie ja, wenn sie ein „Ganzes“ zu erfassen behaupteten – blieben ihre Aussagen nicht an ihren historischen Urheber gebunden – sie würden durch ihren umfassenden Anspruch anonym wie „die Wahrheit“. Sie würden zu urheberlosen Erzählungen, mythisch oder zumindest mythosähnlich.

Das Zur-Sprache-Bringen des Ganzen und damit das Gesamtkunstwerk als Konstrukt des menschlichen Denkens sei eine mythische Erzählung. Aber das Ganze zu denken und zur Sprache zu bringen stelle nur einen Aspekt dar. Diese Bilder und Gedanken über das Ganze auch selbst zu verkörpern, also in die eigene Lebensrealität aufzunehmen (wie ein Heiliger das tue) sei der zweite Aspekt. Der dritte verweise auf das ebenso unabdingbare Verlangen, auch andere, möglichst viele, gar alle Menschen der einen Wahrheit zu unterwerfen. Brock benennt die beiden letzten Stufen der Entfaltung von Gesamtkunstwerkskonstruktionen als Totalkunst und Totalitarismus. Vor der totalitären Entfaltung des Gesamtkunstwerk-Konzepts stehe zwar die rhetorische Frage „Wollt ihr das Ganze?“ Die Antwort werde damit jedoch

³⁶¹ Bazon Brock, *Bildersturm und stramme Haltung* (Dresden, 2002), S. 99.

³⁶² Ebd., S. 100-101.

schon impliziert und müsse nur noch rituell bestätigt werden. So werde der Ritus zur vollziehenden Unterwerfung unter den Mythos, so werde aus Totalkunst Totalitarismus.

Mir scheint, dass die Argumentation Brocks zu einfach, zu gleichmacherisch abläuft. Wenn Brock von einer grundsätzlichen Verbundenheit der Bereiche Kunst bzw. Philosophie und Politik ausgeht, wenn er sie als dialektisch verschaltet betrachtet, dann greift er dabei auf ein Denkmodell zurück, dass am namhaftesten von G. W. F. Hegel, von Karl Marx, von Theodor W. Adorno und in heutiger Zeit von George Steiner vertreten wird. So entwickelte Adorno die These, dass Kultur immer schon verschaltet sei mit Politik, dass demnach die Aufklärung in einem direkten Verhältnis zum Holocaust zu sehen sei, dass in Auschwitz die von Kant zur höchsten Gabe des Menschen erhobene Vernunft verkommen sei zur barbarischen Zweckrationalität des Massenmordes. Adorno knüpfte an diese geschichtsphilosophische These die Warnung, dass Aufklärung jederzeit in Barbarei umschlagen könne, dass sie, um diesem Schicksal zu entgehen, sich fortwährend über sich selbst aufklären müsse. In ähnlicher Weise müsse die Kunst zu Anti-Kunst werden, müsse der Künstler sich und seine Rezipienten ständig schockieren, müsse die Illusion entzaubert werden. Es gebe kein richtiges Leben im Falschen, Kunst müsse dem Rechnung tragen.

Die Implikationen einer solchen Dialektik sind fatal. Sie würde die Kunst der Vortizisten in ein direktes Verhältnis zu den Kriegen und Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts setzen. Ähnliches müsste für die Kunst Wagners und Nietzsches, D'Annunzios und Marinettis gelten. Tatsächlich hat Bazon Brock mir gegenüber mit einer Formulierung Joachim Köhlers von „Wagners Hitler“ gesprochen und angedeutet, dass Adolf Hitlers politische Visionen inspiriert worden seien durch die Opern Richard Wagners, dass Wagner also – damals wie heute – politisch gefährlich sei. Diese Argumentation wirft doch wohl Einiges durcheinander, sie zeigt wenig Gespür für die Komplexität der Geschichte und die Differenziertheit der modernen Gesellschaft.

Man kann nicht ohne Weiteres einen Kausalzusammenhang herstellen zwischen Kunst und Faschismus bzw. Nationalsozialismus. Man kann Geschichte und Gesellschaft heute nicht mehr wie noch zu Zeiten Hegels denken. Unter anderem durch Jürgen Habermas und Niklas Luhmann hat das soziologische Wissen in der Beschreibung der Gesellschaft von dialektischen und organischen Konzeptionen umgestellt auf solche, die die Differenz und den Bruch betonen. Luhmann zufolge sind die einzelnen Teilsysteme der Gesellschaft (Kunst, Politik, Wissenschaft, Wirtschaft, Religion, Recht, Bildung, etc.) grundsätzlich als voneinander getrennt zu denken. Nur teilweise träten strukturelle Kopplungen auf, nur gelegentlich fände ein Kontakt zwischen diesen Referenzzusammenhängen statt. Das erlaube

jedoch nicht, von kausalen Zusammenhängen zu sprechen oder eindeutige Einflussverhältnisse anzunehmen.³⁶³

Bezieht man diese von Luhmann vorgeschlagene, eher vorsichtige Haltung auf unsere anfängliche Fragestellung, so kommt man zu folgendem Ergebnis. Der Vortizismus ist Kunst und nicht Politik. Die Sphären der Kunst und der Politik sind voneinander getrennt. Wo ein Künstler Politiker wird, ist er kein Künstler mehr. Wenn Ezra Pound und Wyndham Lewis in ihren späteren Schriften politische Aussagen formulieren, dann sind sie in diesen jeweiligen Fällen keine Künstler und sicher auch keine Vortizisten mehr. Ich glaube, dass Eva Hesse dies sehr richtig in *Die Achse Avantgarde-Faschismus* charakterisiert:

Drei Anhänger des Vortizismus – Wyndham Lewis, Ezra Pound, und der lose mit der Bewegung assoziierte T.S. Eliot – zeigten in ihrem späteren Leben protofaschistische bis faschistische Tendenzen: Da liegt es nahe, sie ideologisch mit den italienischen Futuristen über einen Kamm zu scheren. Fahndet man aber nach den ersten Spuren einer faschistischen Disposition bei Lewis, Pound und Eliot, so stellt sich interessanterweise heraus, dass man sie häufig in den Divergenzen von der futuristischen Programmatik findet. Insbesondere beharrte der englische Vortizismus auf einer Trennung der Sphären Kunst und Politik.³⁶⁴

Der futuristische Vorsatz, eine radikale Kulturrevolution auszulösen, fehle den Vortizisten völlig – sie hielten an den tradierten bürgerlichen Kulturwerten (Schöpfungertum, Genialität, Ewigkeitstwert, Geheimnis) fest, und es komme ihnen vor allem darauf an, im Künstlerischen die Diskontinuität zwischen Genie und Masse beizubehalten. Ihre avantgardistische Militanz richte sich zwar gegen einzelne Verkrustungen der institutionalisierten Kultursphäre, rühre aber nicht an die Institutionalisierung der Kunst insgesamt. Wyndham Lewis schreibt diesbezüglich in seiner Autobiographie *Blasting and Bombardiering* (1937):

As *chef de bande* of the Vorticists I cut a figure in London not unlike that of Degrelle to-day in Brussels. There were no politics then. There was no Rexist Party or suchlike. Instead there was the 'Vorticist Group'. I might have been at the head of a social revolution, instead of merely being the prophet of a new fashion in art.

Really all this organized disturbance was Art behaving as if it were Politics. But I swear I did not know it. It may in fact have been politics. But I was unaware of the fact: I believed that this was the way artists were always received; a somewhat tumultuous reception, perhaps, but after all why not?³⁶⁵

Dass diese Aussagen nur nicht missverstanden werden. Wyndham Lewis verfasste diese Zeilen nicht erst in dem Augenblick, in dem er sein politisches Engagement als einen Fehltritt

³⁶³ Genauer habe ich diese Frage in *Manifest und System* (2001) behandelt, einer Untersuchung über die Möglichkeiten der Systemtheorie in der Beschreibung der Avantgarde.

³⁶⁴ Eva Hesse, *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound* (Zürich, 1991), S. 217.

³⁶⁵ Lewis 1937, S. 32.

erkannte, in dem er sein Eintreten für Hitler als tragischen Irrtum begriff. Er versuchte hier nichts herunterzuspielen oder zu vertuschen. Als er *Blasting and Bombardiering* schrieb, stand er ideologisch immer noch im Bann des Nationalsozialismus, verteidigte er in Pamphleten, Kampfschriften und wirren Essays Adolf Hitler als den Bewahrer des europäischen Friedens. So könnte er im Nachhinein dem Vortizismus ohne Weiteres politische Absichten unterstellen und ihn für seine gegenwärtige Gesinnung instrumentalisieren. Aber das tat er nicht. Der Vortizismus ist und bleibt für Lewis ein Spiel mit Stilen und Ideen, Formen und Gedanken, eine künstlerische Inszenierung, bei der Zuschauer und Schauspieler, Publikum und Künstler auf ihre Kosten kommen. Diese klare, von Lewis selbst gezogene Trennlinie zwischen seinen vortizistischen und seinen politisierenden Werken sollte man berücksichtigen, wenn man urteilt über den Zusammenhang zwischen Politik und Avantgarde, Faschismus und Extremismus. Ohne Frage: Der Vortizismus wies Berührungspunkte mit politischen Diskursen auf. Er benutzte eine Rhetorik, die dem der Politiker, Agitatoren und Diktatoren verdächtig ähnelte. Im Falle der Politiker war dies blutiger Ernst, im Falle der Vortizisten war es eine Art Spiel, das in seinem ursprünglichen Kontext, dem der Kunst, ungefährlich blieb. Nicht nur die Rhetorik, auch die Thematiken beispielsweise der WAR NUMBER sollte man meiner Meinung nach als ein ästhetisches Experiment betrachten, das der Kunst erlaubt sein muss. Kunst muss diese grenzwertigen Situationen ausloten dürfen, ohne diese unangepasste, gefährliche Qualität verlöre sie ihren Reiz. Bei all dem darf jedoch nie die Klammer der Kunst durchbrochen werden. Ein Künstler, der sich zuviel anmaßt, der für seine Schriften auch Gültigkeit im politischen Raum fordert, geht fehl und hat sich als Künstler erledigt. Dort, wo Pound und Lewis politisch wurden, waren sie keine Vortizisten, keine Künstler mehr. Es scheint, als sei den Vortizisten, insbesondere ihren beiden Vordenkern, zum Verhängnis geworden, was sich als die Crux des zwanzigsten Jahrhunderts, als Auslöser zahlloser Massenmorde erwies. Die großen Ideologien, die dem Menschen Wohlstand und Glück bringen sollten, brachten ihm Krieg und Terror. Ezra Pound und Wyndham Lewis brachten sie den künstlerischen und darüber hinaus auch noch den biographischen Fehlschlag. Die poetische Formel dafür fand Pound in einem Fragment zu den *Cantos*:

The scientists are in terror
and the European mind stops
Wyndham Lewis chose blindness
rather than have his mind stop.
Night under wind mid garofani,
the petals are almost still
Mozart, Linnaeus, Sulmona,

When one's friends hate each other
 how can there be peace in the world?
 Their asperities diverted me in green time.
 A blown husk that is finished
 but the light sings eternal
 a pale flare over the marshes
 where the salt hay whispers to tide's change
 Time, space,
 neither life nor death is the answer.
 And of man seeking good.
 doing evil.
 In meiner Heimat
 where the dead walked
 and the living were made of cardboard.³⁶⁶

Diese Zeilen wurden nach 1951 (in diesem Jahr erblindete Wyndham Lewis) verfasst. Das Gleichgewicht der Kräfte hatte sich radikal geändert, Europa war während des Krieges materiell, aber auch intellektuell völlig zerstört worden. Buchenwald und Auschwitz waren genauso geschehen wie Nagasaki und Hiroshima. Die Welt stand am Anfang des Atomzeitalters, gerade hat der Kalte Krieg begonnen. Das Kräfteressen der Sowjetunion und der Vereinigten Staaten, die ständige Drohung eines erneuten Krieges mit Nuklearwaffeneinsatz machte die Möglichkeit eines Weltfriedens zur Illusion.

Pound resignierte. Die Ambitionen seiner Londoner Anfänge wurden vom Leben widerlegt. Zu viele Freundschaften waren zerbrochen, zu viele seiner guten Absichten endeten im moralisch Fragwürdigen, in Niederlagen. Keine Philosophie, keine Weisheit, keine Lebenshaltung hielt Antworten bereit oder spendete Trost. Die Menschen seiner amerikanischen Heimat, an deren Vitalität und moralische Aufrichtigkeit er bis zum Schluss geglaubt hatte, hatten sich als Opportunisten, als Schwächlinge erwiesen. Das, was Pound, Lewis und all die anderen Vortizisten früher noch mit Humor, mit Satire zu entschärfen verstanden, war hier nur noch dunkel.

³⁶⁶ Pound 1965, S. 814.



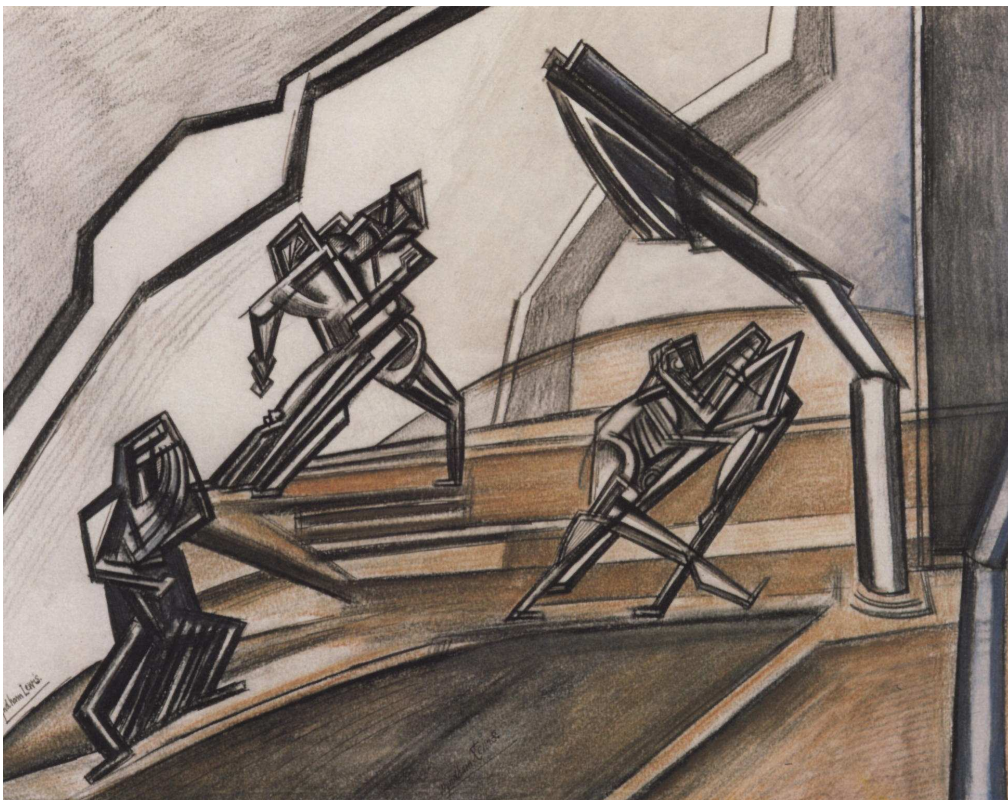
Wyndham Lewis, 4. *Timon of Athens: Act I - A Masque of Timon*, 1913 (Abb. 1)



Wyndham Lewis, 5. *Timon of Athens: A Feast of Overmen*, 1913 (Abb. 2)



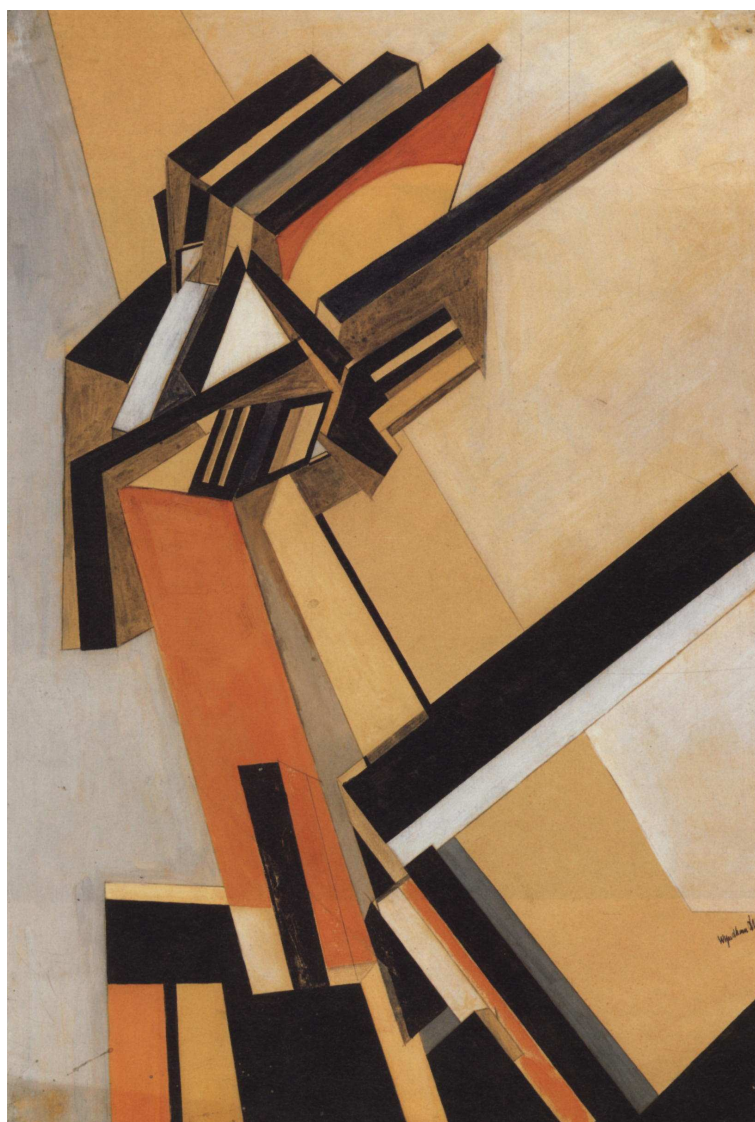
Wyndham Lewis, *Moonlight*, 1914 (Abb. 3)



Wyndham Lewis, *Combat No.2*, um 1914 (Abb. 4)



Wyndham Lewis, *Red Duet*, 1914 (Abb. 5)



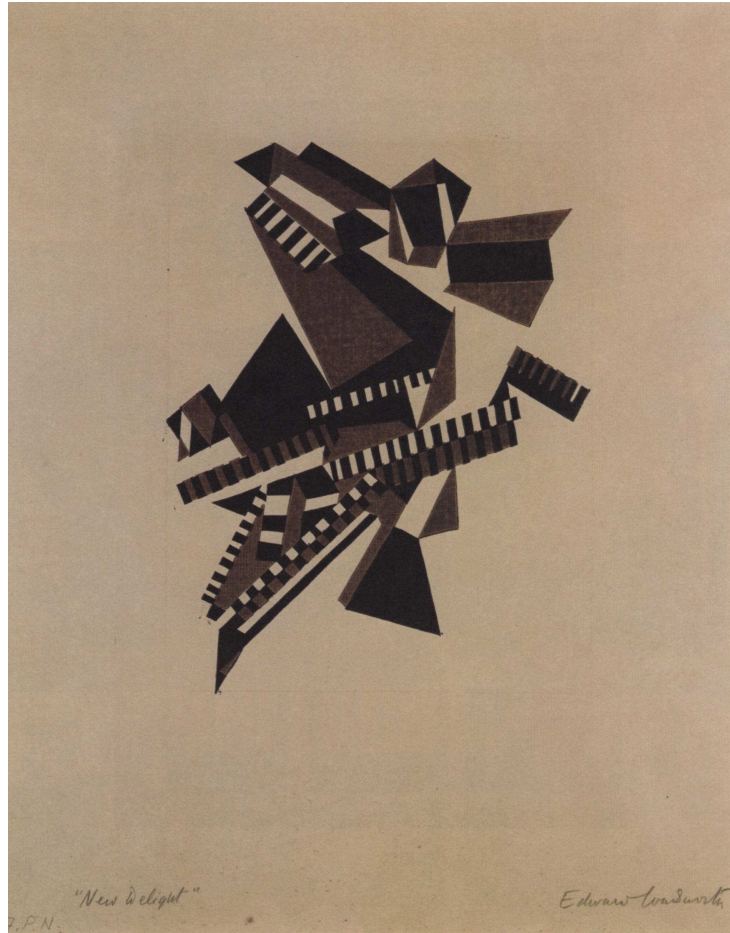
Wyndham Lewis, *Portrait of an Englishwoman*, 1914 (Abb. 6)



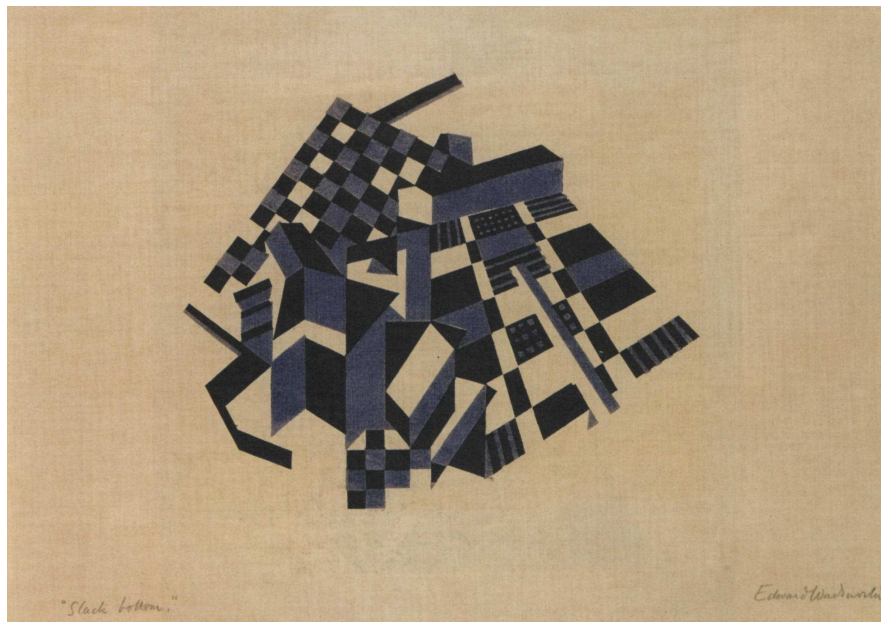
Wyndham Lewis, *Workshop*, 1914/15 (Abb. 7)



Wyndham Lewis, *The Crowd*, 1914/15 (Abb. 8)



Edward Wadsworth, *Slack Bottom*, um 1914 (Abb. 9)



Edward Wadsworth, *New Delight*, 1914/15 (Abb. 10)



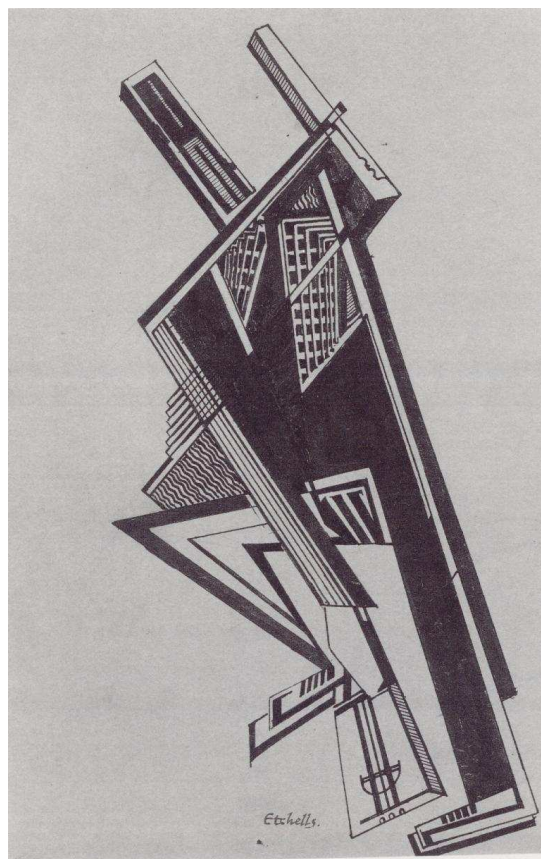
Edward Wadsworth, *Abstract Composition*, 1915 (Abb. 11)



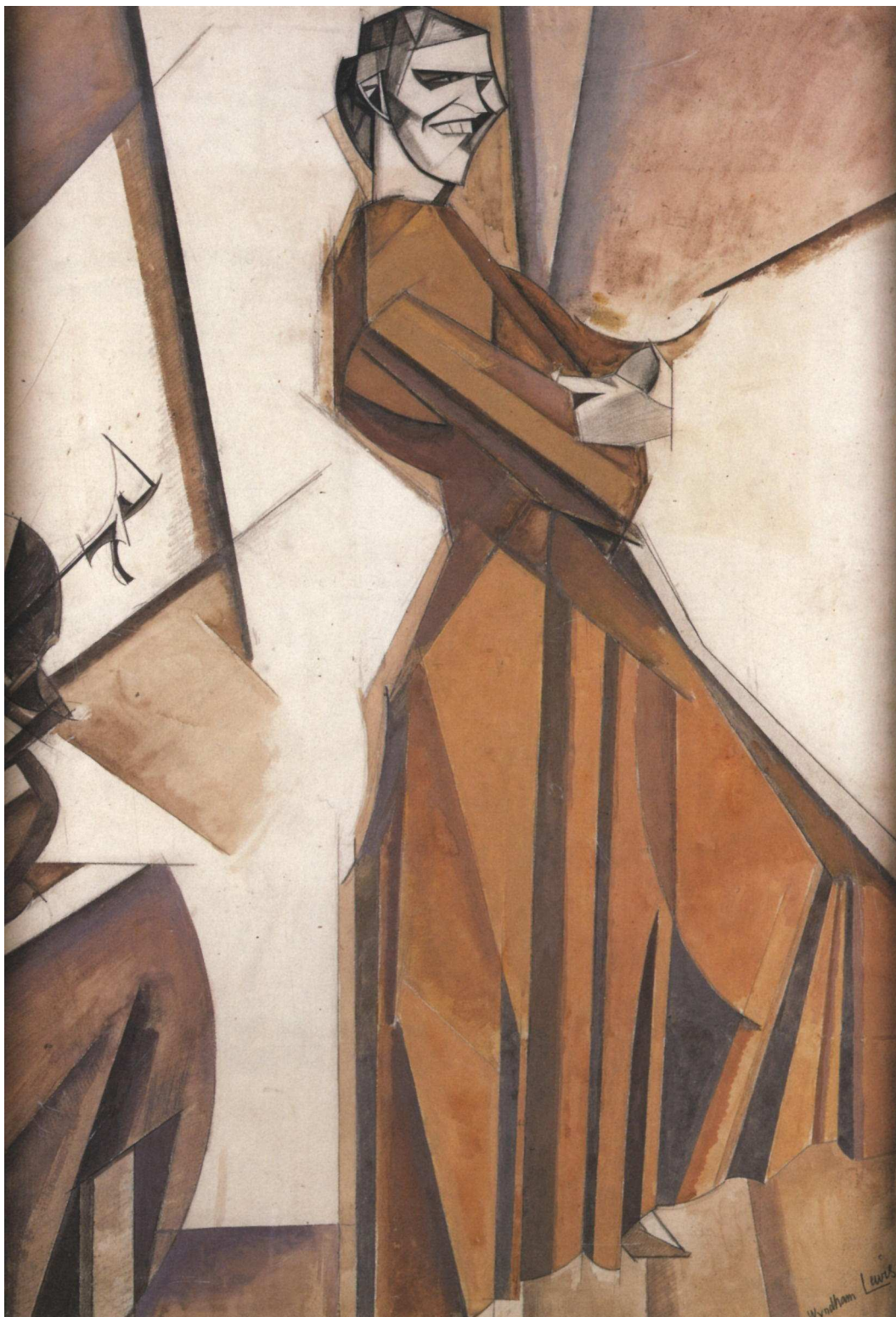
Jessica Dismorr, *Abstract Composition*, um 1915 (Abb. 12)



Helen Saunders, *Vorticist Composition with Figure in Blue and Yellow*, um 1915 (Abb. 13)



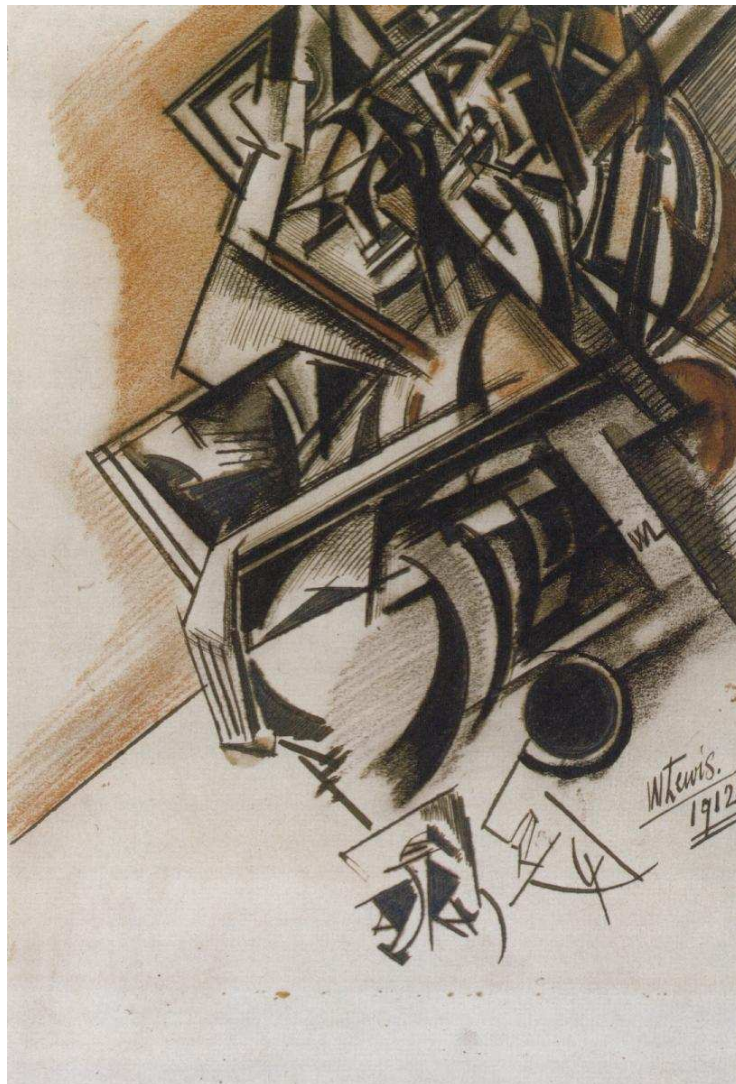
Frederick Etchells, *English Comedian*, 1914/15 (Abb. 14)



Wyndham Lewis, *Smiling Woman Ascending A Stair*, 1911/12 (Abb. 15)



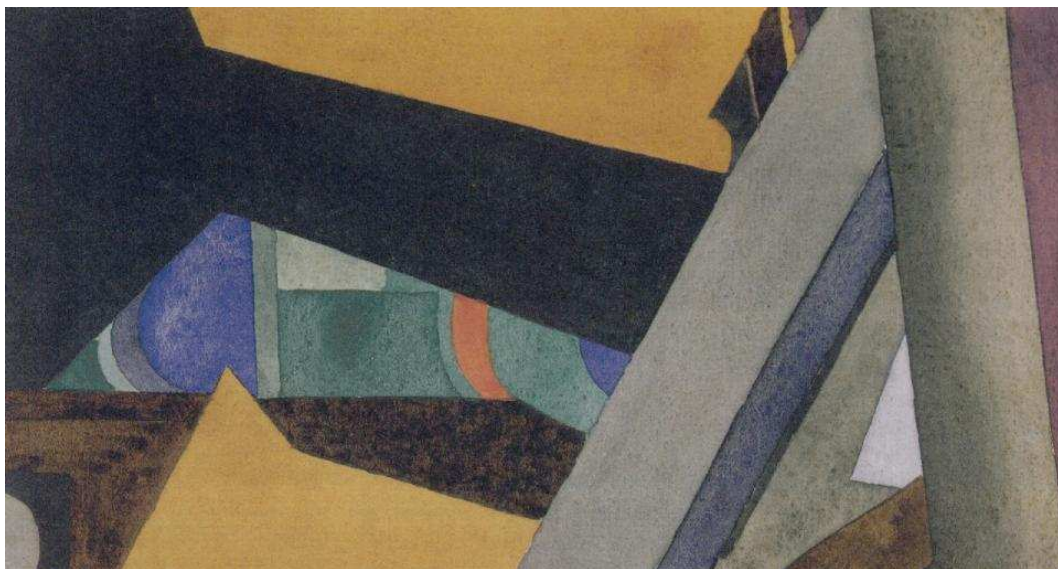
Wyndham Lewis, *Centauress*, 1912 (Abb.16)



Wyndham Lewis, *The Courtesan*, 1912 (Abb. 17)



Lawrence Atkinson, *Vorticist Composition*, 1914-18 (Abb. 18)



Dorothy Shakespear, *Abstract Composition*, 1914/15 (Abb. 19)



William Roberts, *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel*, 1915 (Abb. 20)



William Roberts, *The Dance Club*, 1923 (Abb.21)



William Roberts, *Studie zu "The Return of Ulysses"*, 1913 (Abb.22)



William Roberts, *The Return of Ulysses*, 1913 (Abb. 23)



David Bomberg, *In the Hold*, 1913/14 (Abb.24)



David Bomberg, *Ju-Jitsu*, um 1913 (Abb. 25)



David Bomberg, *Studie zu "The Mud Bath"*, um 1914 (Abb. 26)



David Bomberg, *The Mud Bath*, 1914 (Abb.27)



Christopher R.W. Nevinson, *Column on the March*, 1915 (Abb. 28)



Christopher R.W. Nevinson, *Troops Resting*, 1916 (Abb. 29)



Wyndham Lewis, *Officers and Signallers*, 1918 (Abb. 30)



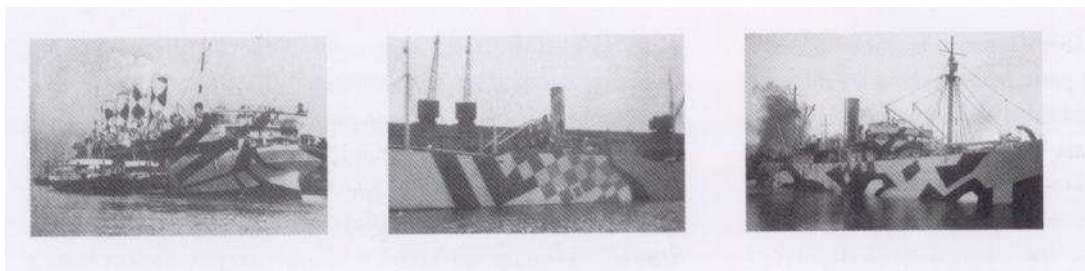
Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, 1919 (Abb. 31)



Wyndham Lewis, *The No.2*, 1918 (Abb. 32)



Wyndham Lewis, *A Canadian Gun Pit*, 1918 (Abb. 33)



Edward Wadsworth, *British Merchant Ships in Dazzle Camouflage at Bristol and Liverpool*, 1918 (Abb. 34, 35, 36)



Edward Wadsworth, *Drydocked for Scaling and Painting*, 1918 (Abb. 37)



Edward Wadsworth, *Liverpool Shipping*, 1918 (Abb. 38)



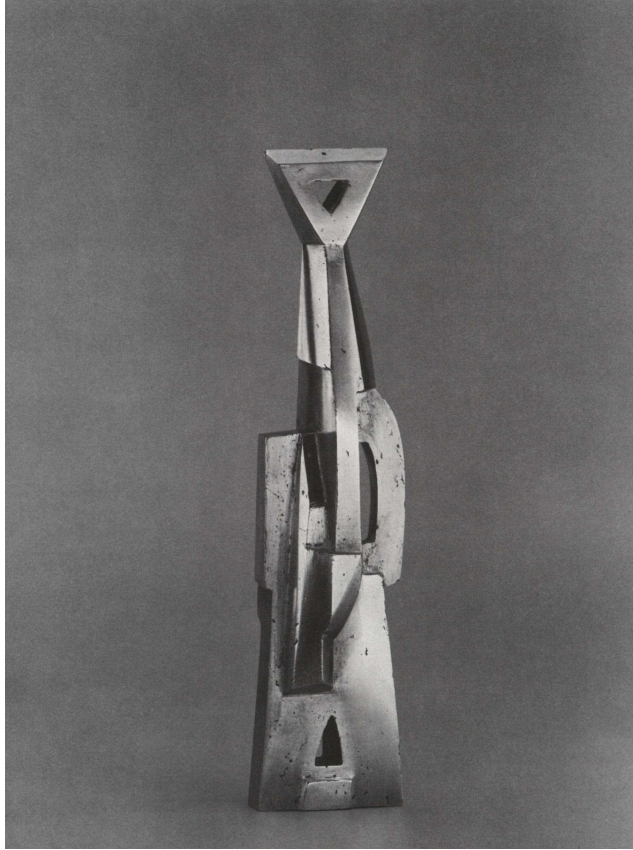
Edward Wadsworth, *Wings of the Morning*, 1928/29 (Abb. 39)



Henri Gaudier-Brzeska, *Bird Swallowing Fish*, 1914 (Abb. 40)



Henri Gaudier-Brzeska, *Duck*, um 1914 (Abb. 41)



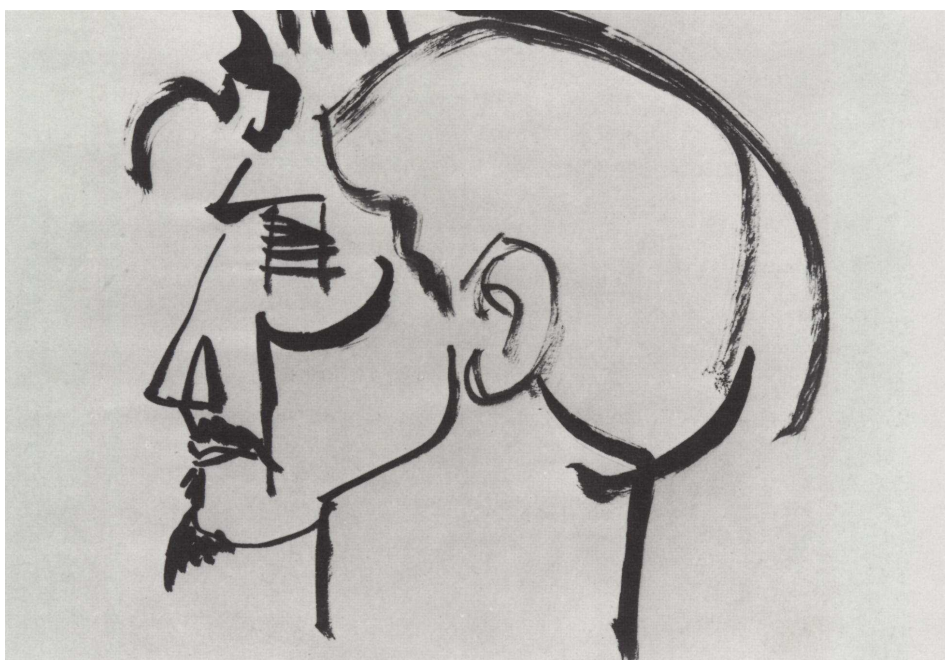
Henri Gaudier-Brzeska, *Torpedo Fish*, 1914 (Abb. 42)



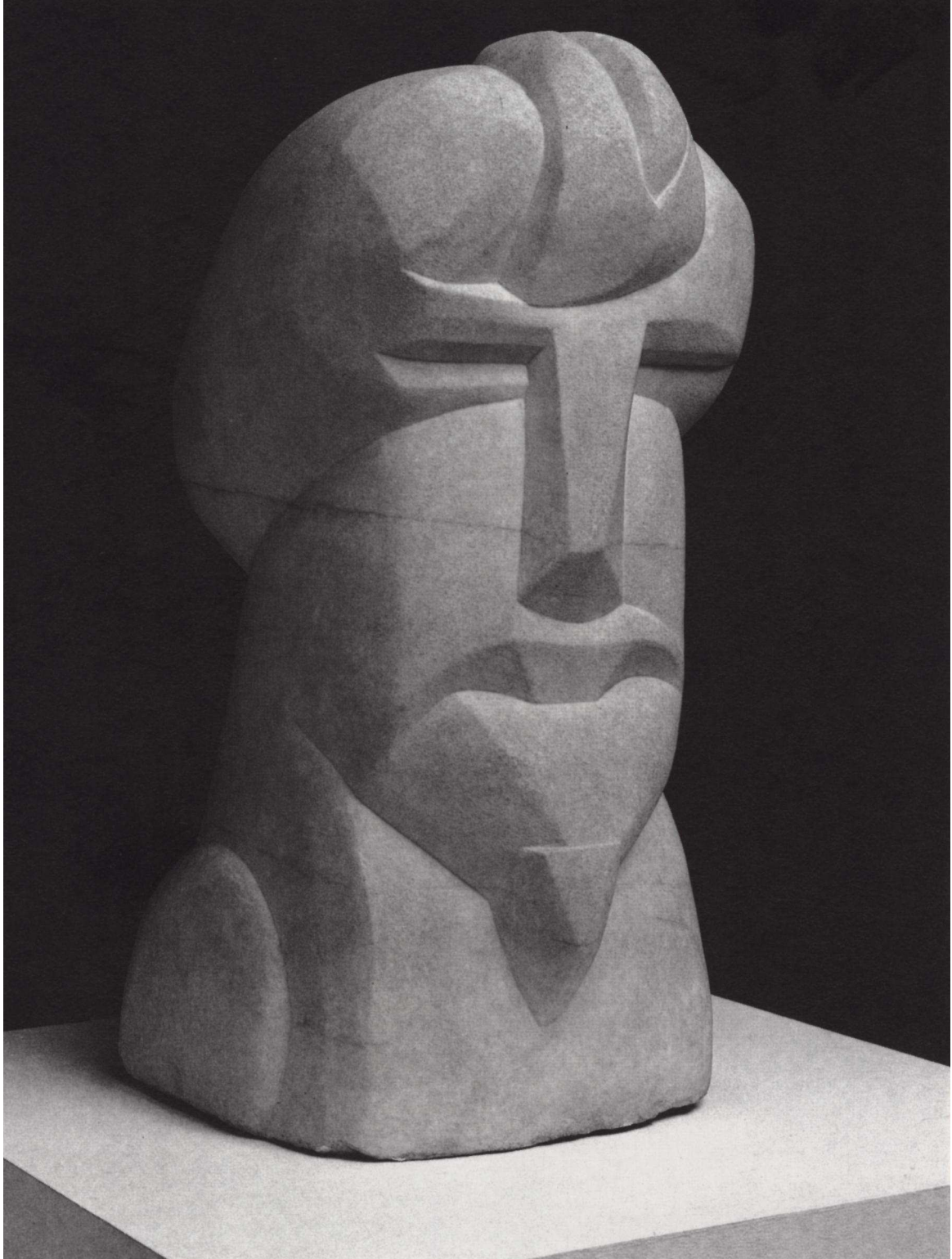
Henri Gaudier-Brzeska, *Studie zu "Red Stone Dancer"*, 1913/14 (Abb. 43)



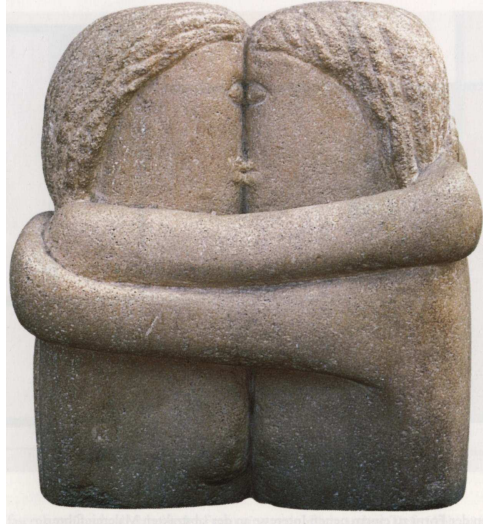
Henri Gaudier-Brzeska, *Red Stone Dancer*, 1914 (Abb.44)



Henri Gaudier-Brzeska, *Portrait of Ezra Pound*, 1913 (Abb. 45)



Henri Gaudier-Brzeska, *Hieratic Head of Ezra Pound*, 1914 (Abb. 46)



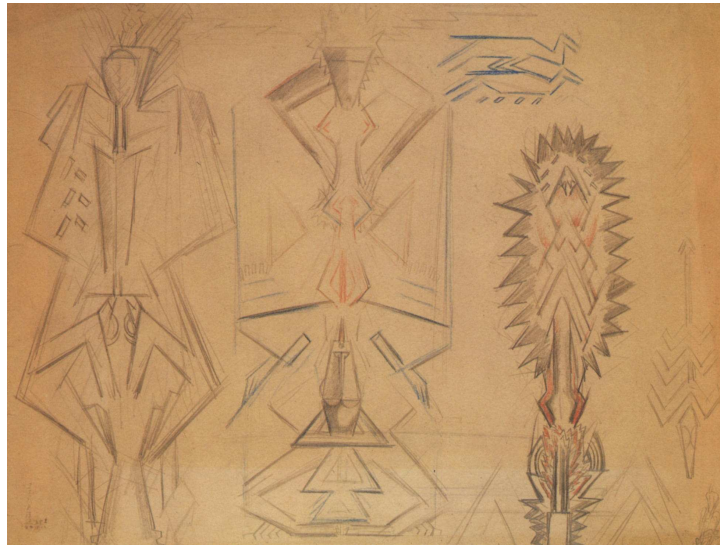
Constantin Brancusi, *Der Kuss*, 1901 (Abb.47)



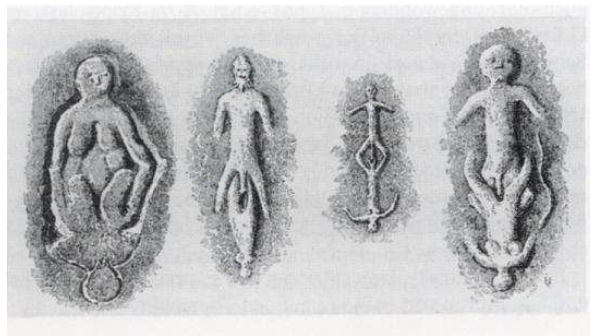
Maske des westafrikanischen Dan-Stammes, 1910-20 (Abb. 48)



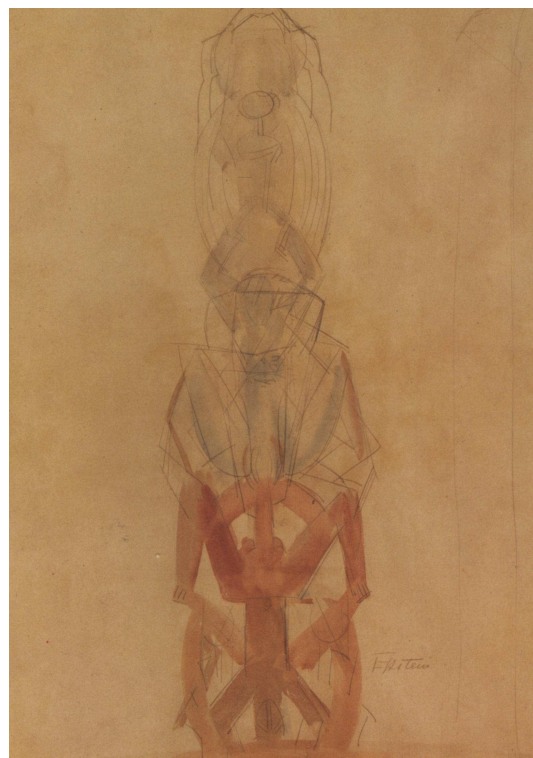
Alberto Giacometti, *Kopf*, 1927 (Abb. 49)



Jacob Epstein, *Studie zu "Rock Drill, Venus and Doyes"*, um 1913 (Abb. 50)



H.Hazler, *Holzreliefs aus Priesterwohnungen des Dorfes Kani Kombole*, veröffentlicht in Leo Frobenius, „*Das unbekannte Afrika*“, 1923 (Abb. 51)



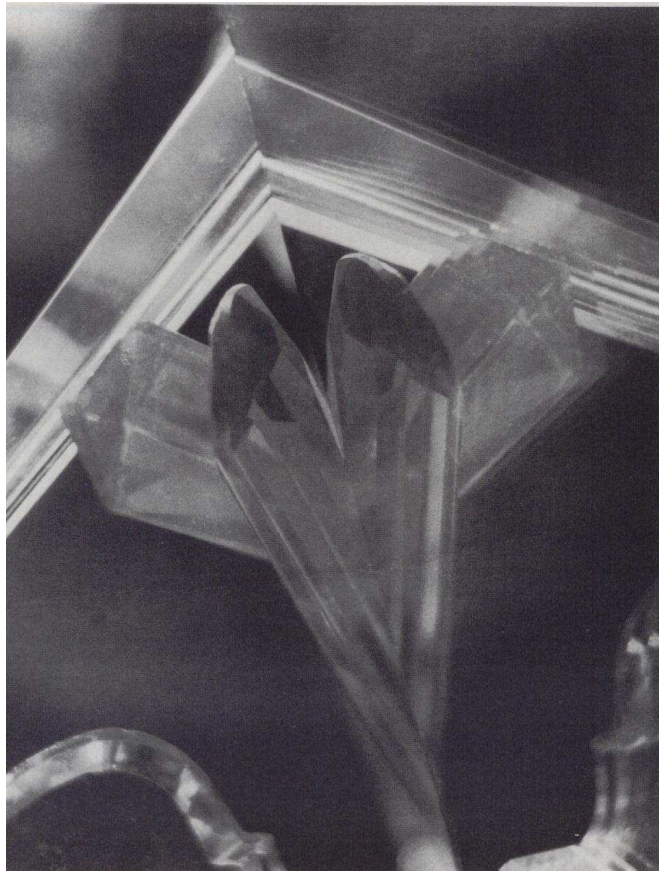
Jacob Epstein, *Totem*, um 1913 (Abb. 52)



Jacob Epstein, *The Rock Drill*, 1913-15 (Rekonstruktion 1974), (Abb. 53)



Jacob Epstein, *Torso in Metal from "The Rock Drill"*, 1913-15 (Abb. 54)



Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917 (Abb. 55)



Alvin Langdon Coburn, *Vortograph of Ezra Pound*, 1917 (Abb. 56)



Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917 (Abb. 57)

READY APRIL

BLAST

EDITED BY

WYNDHAM LEWIS.

To be published Quarterly.

First Number will contain

MANIFESTO.

Story by Wyndham Lewis.

Poems by Ezra Pound.

Reproductions of Drawings, Paintings, and Sculpture
by

Etchells, Nevinson, Lewis, Hamilton, Brzeska,
Wadsworth, Epstein, Roberts, etc., etc.

Twenty Illustrations.

Price 2s. 6d. Annual Subscription 10s. 6d.

America 65 cents. ,, \$2.50.

Discussion of Cubism, Futurism, Imagisme and all
Vital Forms of Modern Art.

THE CUBE.

THE PYRAMID.

Putrification of Guffaws Slain by Appearance of
BLAST.

NO Pornography.

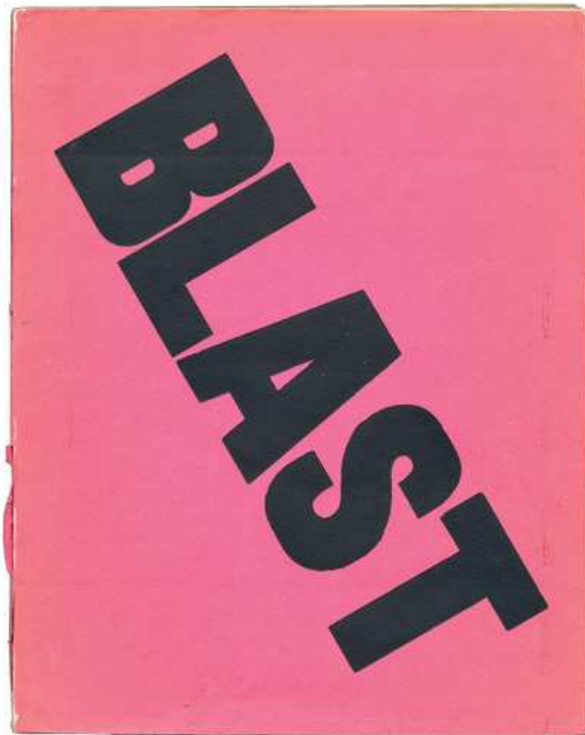
NO Old Pulp.

END OF THE CHRISTIAN ERA.

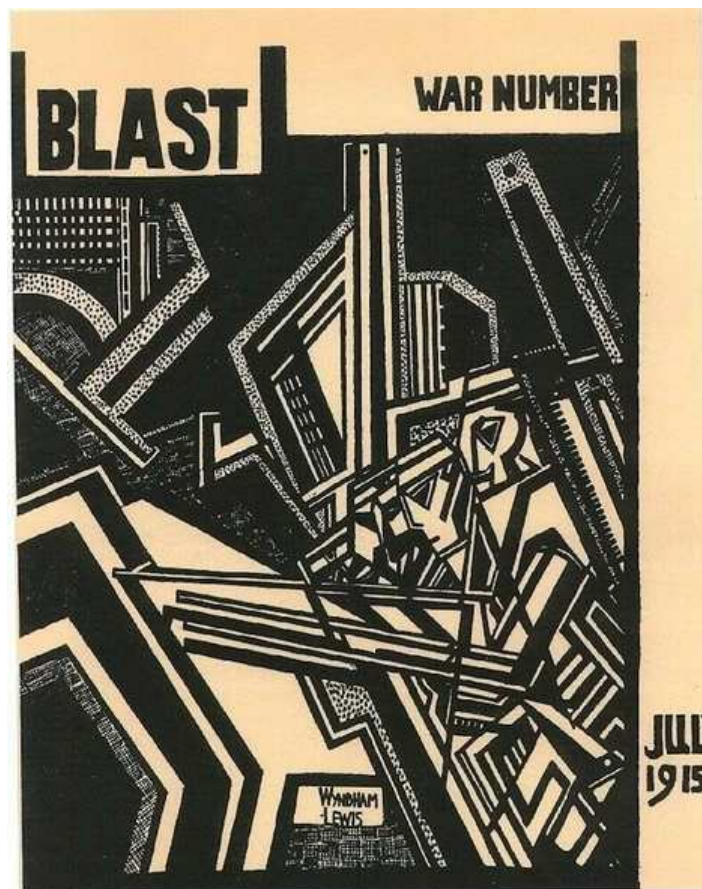
*All Subscriptions should be addressed to BLAST, 4, Percy St., Tottenham Court Rd.,
London, W.C. Cheques payable to "Blast."*

Printed by ROBERT JOHNSON & Co., LTD., 28, Tulketh Street, Southport, and published by the Proprietors,
THE NEW FREEMAN, LTD., at Oakley House, Bloomsbury Street, London, W.C.

Anzeige für *Blast* in *The Egoist*, 15. April 1914 (Abb. 58)



Blast No. 1, 1914 (Abb. 59)



Wyndham Lewis, Umschlag für *BLAST* No. 2, 1915 (Abb. 60)

MANIFESTO.



CURSE

the flabby sky that can manufacture no snow, but
can only drop the sea on us in a drizzle like a poem
by Mr. Robert Bridges.

CURSE

the lazy air that cannot stiffen the back of the SERPENTINE,
or put Aquatic steel half way down the MANCHESTER CANAL.

But ten years ago we saw distinctly both snow and
ice here.

May some vulgarly inventive, but useful person, arise,
and restore to us the necessary BLIZZARDS.

**LET US ONCE MORE WEAR THE ERMINE
OF THE NORTH.**

**WE BELIEVE IN THE EXISTENCE OF
THIS USEFUL LITTLE CHEMIST
IN OUR MIDST!**



1

BLAST First (from politeness) ENGLAND

CURSE ITS CLIMATE FOR ITS SINS AND INFECTIONS

**DISMAL SYMBOL, SET round our bodies,
of effeminate lout within.**

**VICTORIAN VAMPIRE, the LONDON cloud sucks
the TOWN'S heart.**

A 1000 MILE LONG, 2 KILOMETER Deep

**BODY OF WATER even, is pushed against us
from the Floridas, TO MAKE US MILD.**

**OFFICIOUS MOUNTAINS keep back DRASTIC WINDS
SO MUCH VAST MACHINERY TO PRODUCE**

**THE CURATE of "Eltham"
BRITANNIC AESTHETE
WILD NATURE CRANK
DOMESTICATED
POLICEMAN
LONDON COLISEUM
SOCIALIST-PLAYWRIGHT
DALY'S MUSICAL COMEDY
SAIETY CHORUS GIRL
TONKS**

11

2

OH BLAST FRANCE

**pig plagiarism
BELLY
SLIPPERS
POODLE TEMPER
BAD MUSIC**

**SENTIMENTAL GALLIC GUSH
SENSATIONALISM
FUSSINESS.**

PARISIAN PAROCHIALISM. Complacent young man,
so much respect for Papa
and his son!—Oh!—Papa
is wonderful: but all papas
are!

BLAST

**APERITIFS (Pernots, Amers picon)
Bad change
Naively seductive Houri salon-
picture Cocottes
Slouching blue porters (can
carry a pantechicon)
Stupidly rapacious people at
every step
Economy maniacs
Bouillon Kub (for being a bad
pun)**

12

Manifesto 1 (Abb. 61, 62, 63 und 64)

PARIS. Clap-trap Heaven of amative German professor.
Ubiquitous lines of silly little trees.
Arcs de Triomphe.
Imperturbable, endless prettiness.
Large empty cliques, higher up.
Bad air for the Individual.

BLAST

MECCA OF THE AMERICAN

because It is not other side of Suez Canal, instead of an afternoon's ride from London.

14

CURSE 3

WITH EXPLETIVE OF WHIRLWIND
THE BRITANNIC ÆSTHETE
CREAM OF THE SNOBBISH EARTH
ROSE OF SHARON OF GOD-PRIG
OF SIMIAN VANITY
SNEAK AND SWOT OF THE SCHOOL-ROOM
IMBERB (or Berbed when in Belsize)-PEDANT

PRACTICAL JOKER
DANDY
CURATE

BLAST all products of phlegmatic cold
Life of LOOKER-ON.

CURSE

SNOBBERY
(disease of femininity)
FEAR OF RIDICULE
(arch vice of inactive, sleepy)
PLAY
STYLIST
SINS AND PLAGUES
of this LYMPHATIC finished
(we admit in every sense finished)
VEGETABLE HUMANITY.

15

4

BLAST

THE SPECIALIST
"PROFESSIONAL"
"GOOD WORKMAN"
"GROVE-MAN"
ONE ORGAN MAN

BLAST THE

AMATEUR
SCIOLAST
ART-PIMP
JOURNALIST
SELF MAN
NO-ORGAN MAN

16

5

BLAST HUMOUR

Quack ENGLISH drug for stupidity and sleepiness.
Arch enemy of REAL, conventionalizing like
gunshot, freezing supple
REAL in ferocious chemistry
of laughter.

BLAST SPORT

HUMOUR'S FIRST COUSIN AND ACCOMPLICE.

Impossibility for Englishman to be grave and keep his end up, psychologically.
Impossible for him to use Humour as well and be persistently grave.
Alas! necessity for big doll's show in front of mouth.
Visitation of Heaven on English Miss
gums, canines of **FIXED GRIN**
Death's Head symbol of Anti-Life.

CURSE those who will hang over this
Manifesto with SILLY CANINES exposed.

17

Manifesto 1 (Abb. 65, 66, 67 und 68)

6

BLAST
years **1837** to **1900**
Curse abysmal inexcusable middle-class
(also Aristocracy and Proletariat).

BLAST
pasty shadow cast by gigantic **Boehm**
(imagined at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).

WRING THE NECK OF all sick inventions born in that progressive white wake.

BLAST their weeping whiskers—hirsute
RHETORIC of EUNUCH and **STYLIST—**
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature cranks)
FRATERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—raptures and roses
of the erotic bookshelves
culminating in
PURGATORY OF PUTNEY.

15

CHAOS OF ENOCH ARDENS
laughing Jennys
Ladies with Pains
good-for-nothing Guineveres.


SNOBBISH BORROVIAN running after
GIPSY KINGS and **ESPADAS**
bowing the knee to
wild Mother Nature,
her feminine contours,
Unimaginative Insult to
MAN.

DAMN
all those to-day who have taken on that Rotten Menagerie,
and still crack their whips and tumble in Piccadilly Circus,
as though London were a provincial town.

WE WHISPER IN YOUR EAR A GREAT SECRET.
LONDON IS NOT A PROVINCIAL TOWN.
We will allow Wonder Zoos. But we do not want the
GLOOMY VICTORIAN CIRCUS in
Piccadilly Circus.
IT IS PICCADILLY'S CIRCUS !

19

NOT MEANT FOR MENAGERIES trundling
out of Sixties **DICKENSIAN CLOWNS,**
CORELLI LADY RIDERS,
TROUPS OF PERFORMING
GIPSIES (who complain
besides that 1/6 a night
does not pay fare back to
Clapham).



20

BLAST

The Post Office	Frank Brangwyn	Robertson Nicol
Rev. Pennyfeather	Galloway Kyle	
(Bells)	(Cluster of Grapes)	
Bishop of London and all his posterity		
Galsworthy	Dean Inge	Croce Matthews
Rev. Meyer	Seymour Hicks	
Lionel Cust	C. B. Fry	Bergson Abdul Bahal
Hawtreys	Edward Elgar	Sardlea
Filson Young	Marie Corelli	Geddes
Codliver Oil	St. Loe Strachey	Lyceum Club
Rhabindraneth Tagore	Lord Glenconner of Glen	
Weiniger	Norman Angel	Ad. Mahon
Mr. and Mrs. Dearmer	Beecham	Ella
A. C. Benson	(Pills, Opera, Thomas)	Sydney Webb
British Academy	Messrs. Chapell	
Countess of Warwick	George Edwards	
Willie Ferraro	Captain Cook	R. J. Campbell
Clan Thesiger	Martin Harvey	William Archer
George Grossmith	R. H. Benson	
Annie Besant	Chenil	Clan Meynell
Father Vaughan	Joseph Holbrooke	Clan Strachey

21

Manifesto 1 (Abb. 69, 70, 71 und 72)

1

BLESS ENGLAND !

BLESS ENGLAND

FOR ITS SHIPS

which switchback on Blue, Green and
Red SEAS all around the PINK
EARTH-BALL,

BIG BETS ON EACH.

BLESS ALL SEAFARERS.

THEY exchange not one LAND for another, but one ELEMENT
for ANOTHER. The MORE against the LESS ABSTRACT.

BLESS the vast planetary abstraction of the OCEAN.

BLESS THE ARABS OF THE ATLANTIC.

THIS ISLAND MUST BE CONTRASTED WITH THE BLEAK WAVES.

22

BLESS ALL PORTS.

PORTS, RESTLESS MACHINES of

scooped out basins
heavy insect dredgers
monotonous cranes
stations
lighthouses, blazing
through the frosty
starlight, cutting the
storm like a cake
beaks of infant boats,
side by side,
heavy chaos of
wharves,
steep walls of
factories
womanly town

BLESS these MACHINES that work the little boats across
clean liquid space, in beelines.

BLESS the great PORTS

HULL
LIVERPOOL
LONDON
NEWCASTLE-ON-TYNE
BRISTOL
GLASGOW

BLESS ENGLAND,

Industrial Island machine, pyramidal

23

workshop, its apex at Shetland, discharging itself on the sea.

BLESS

cold
magnanimous
delicate
gauche
fanciful
stupid

ENGLISHMEN.

24

2

BLESS the HAIRDRESSER.

He attacks Mother Nature for a small fee.
Hourly he ploughs heads for sixpence,
Scours chins and lips for threepence.
He makes systematic mercenary war on this
WILDNESS.

He trims aimless and retrograde growths
into CLEAN ARCHED SHAPES and
ANGULAR PLOTS.

BLESS this HESSIAN (or SILESIAN) EXPERT

correcting the grotesque anachronisms
of our physique.

25

Manifesto I (Abb. 73, 74, 75 und 76)

3

BLESS ENGLISH HUMOUR

It is the great barbarous weapon of
the genius among races.

The wild MOUNTAIN RAILWAY from IDEA
to IDEA, in the ancient Fair of LIFE.

BLESS SWIFT for his solemn bleak
wisdom of laughter.

SHAKESPEARE for his bitter Northern
Rhetoric of humour.

BLESS ALL ENGLISH EYES
that grow crows-feet with their
FANCY and ENERGY.

BLESS this hysterical WALL built round
the EGO.

BLESS the solitude of LAUGHTER.

BLESS the separating, ungregarious
BRITISH GRIN.

26

4

BLESS FRANCE

for its BUSHELS of VITALITY
to the square inch.

HOME OF MANNERS (the Best, the WORST and
interesting mixtures).

MASTERLY PORNOGRAPHY (great enemy of progress).

COMBATIVENESS

GREAT HUMAN SCEPTICS

DEPTHS OF ELEGANCE

FEMALE QUALITIES

FEMALES

BALLADS of its PREHISTORIC APACHE

Superb hardness and hardiesse of its

Voyou type, rebellious adolescent.

Modesty and humanity of many there.

GREAT FLOOD OF LIFE pouring out
of wound of 1797.

Also bitterer stream from 1870.

STAYING POWER, like a cat.

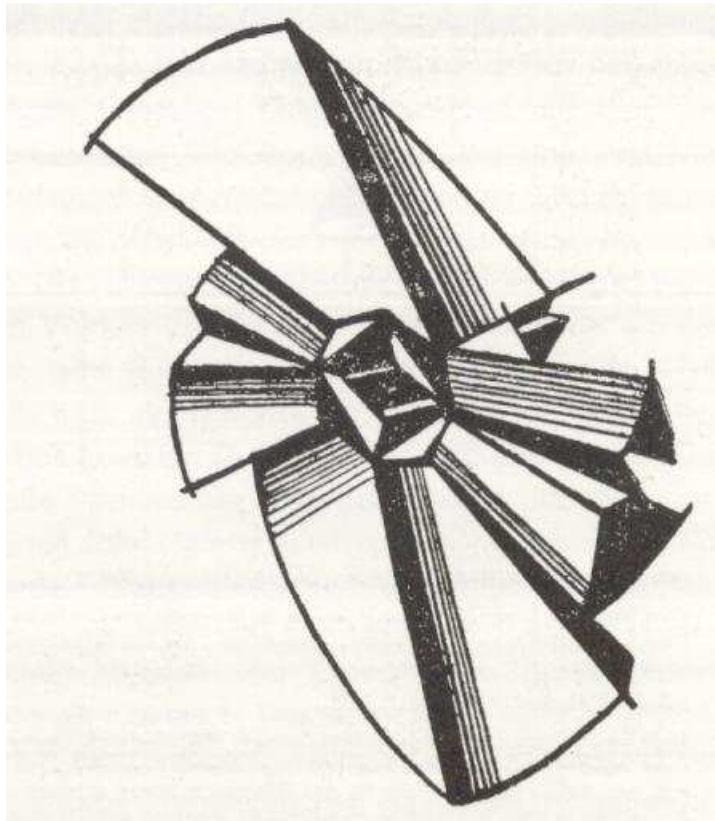
27

BLESS

Bridget Berrwolf Bearline Cranmer Byng
Frieder Graham The Pope Maria de Tomaso
Captain Kemp Munroe Gaby Jenkins
R. B. Cuninghame Grahame Barker
(not his brother) (John and Granville)
Mrs. Wil Finnimore Madame Strindberg Carson
Salvation Army Lord Howard de Walden
Capt. Craig Charlotte Corday Cromwell
Mrs. Duval Mary Robertson Lillie Lenton
Frank Rutter Castor Oil James Joyce
Leveridge Lydia Yavorska Preb. Carlyle Jenny
Mon. le compte de Gabulis Smithers Dick Burge
33 Church Street Sievier Gertie Millar
Norman Wallis Miss Fowler Sir Joseph Lyons
Martin Wolff Watt Mrs. Hepburn
Alfree Tommy Captain Kendell Young Ahearn
Wilfred Walter Kate Lechmere Henry Newbolt
Lady Aberconway Frank Harris Hamel
Gilbert Canaan Sir James Mathew Barry
Mrs. Belloc Lowndes W. L. George Rayner
George Robey George Mozart Harry Weldon
Chaliapine George Hirst Graham White
Hucks Salmat Shirley Kellogg Bandsman Rice
Petty Officer Curran Applegarth Konody
Colin Bell Lewis Hind LEFRANC
Hubert Commercial Process Co.

28

Manifesto 1 (Abb. 77, 78 und 79)



Frontispiz in *BLAST No. 1* (Abb. 80)

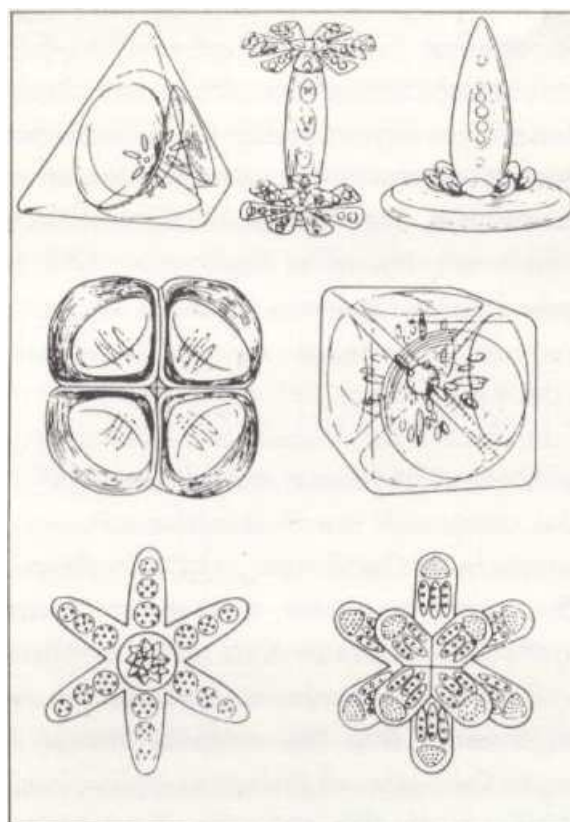


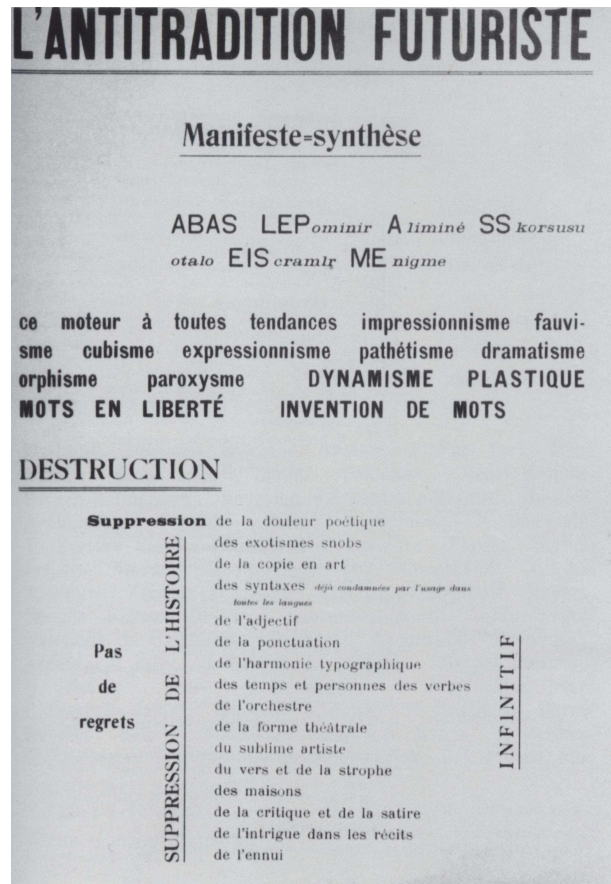
Illustration aus Annie Besant und Charles W. Leadbeater, *Occult Chemistry*, 1908 (Abb. 81)



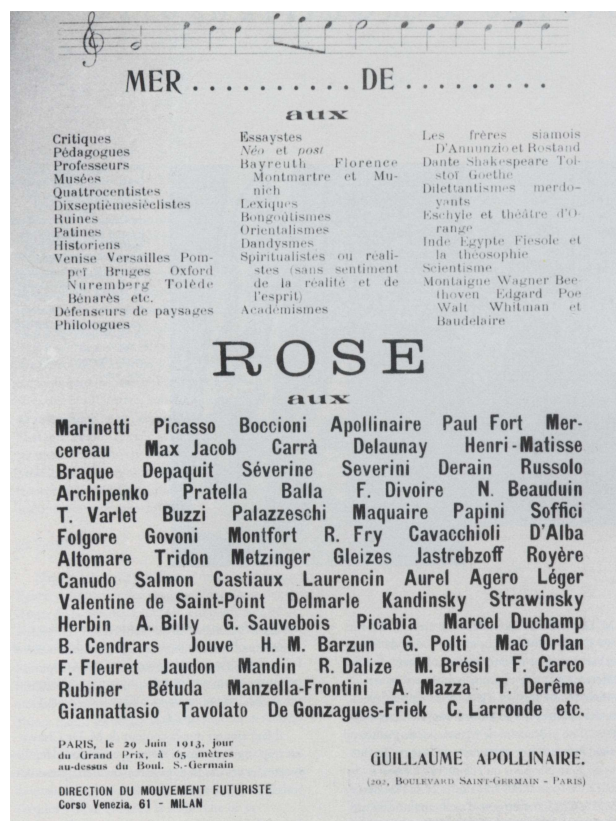
Die Futuristen 1912 in Paris. Von links nach rechts: Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni, Severini (Abb. 82)



F.T. Marinetti: Titelseite der ersten Publikation mit *parole in libertà*: Zang Tumb Tumb, 1914 (Abb. 83)



Seite 1 des von Guillaume Apollinaire verfassten *L'antitradition futuriste*, 1913 (Abb. 84)



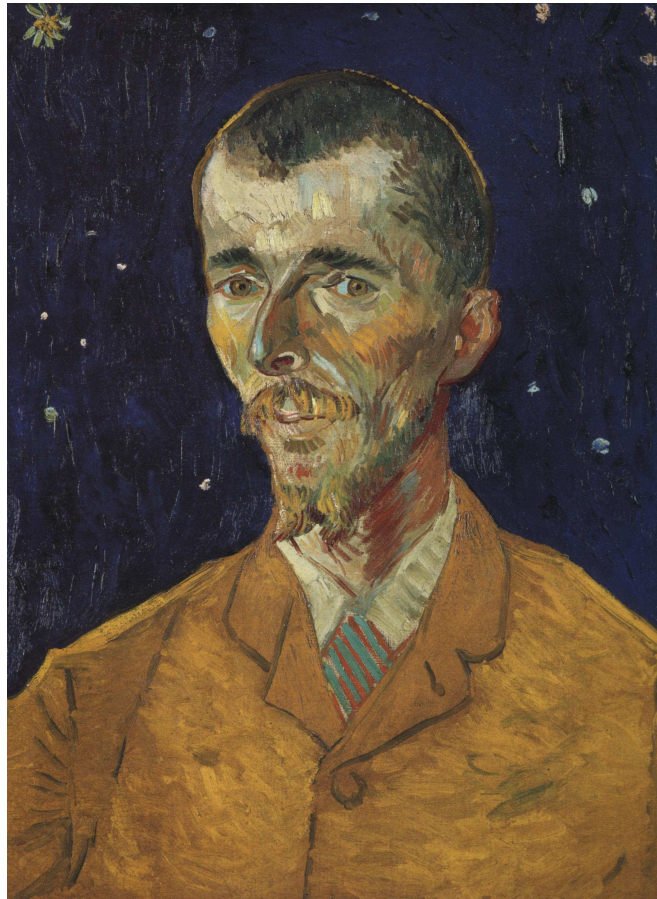
Seite 4 des von Guillaume Apollinaire verfassten *L'antitradition futuriste*, 1913 (Abb. 85)



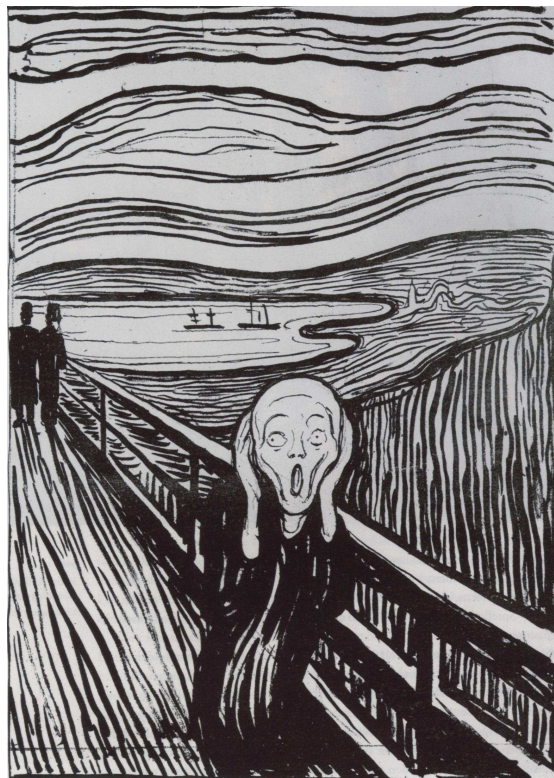
Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913 (Abb. 86)



Gino Severini, *Train de banlieue arrivant à Paris*, 1915 (Abb. 87)



Vincent Van Gogh, *Eugène Boch*, 1888 (Abb. 88)



Edvard Munch, *Der Schrei*, 1895 (Abb. 89)



Wassily Kandinsky, *Kosaken*, 1910-11 (Abb. 90)



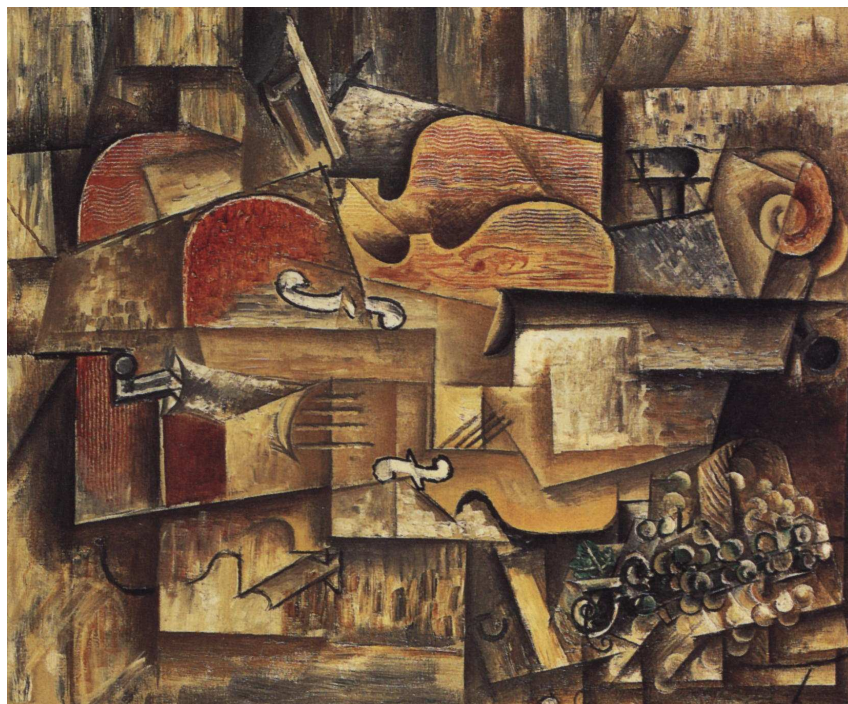
Wassily Kandinsky, *Auf Weiß II*, 1923 (Abb. 91)



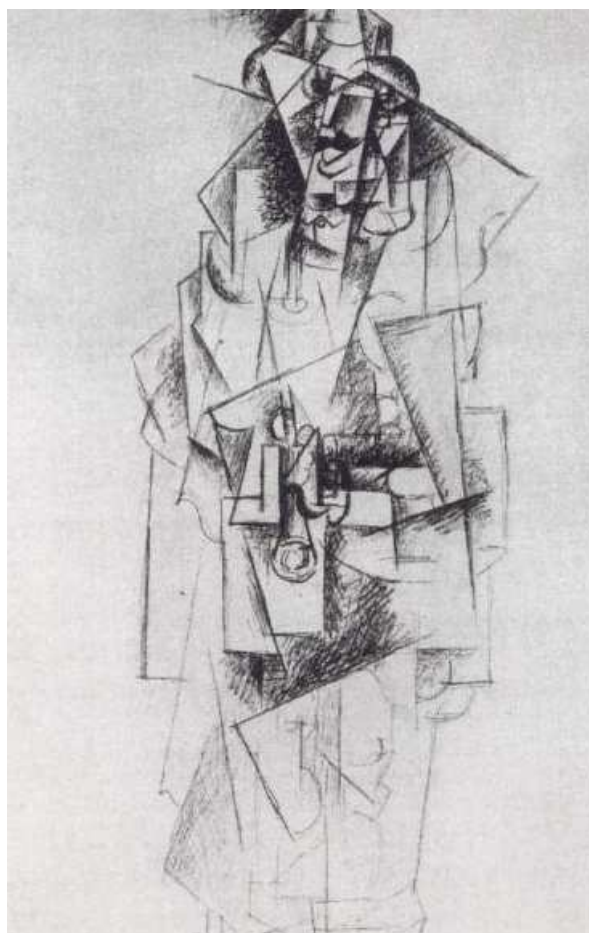
Paul Cézanne, *Die Kartenspieler*, 1892-95 (Abb. 92)



Paul Cézanne , *Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen*, um 1905 (Abb. 93)



Pablo Picasso, *Stilleben mit Geige und Trauben*, 1912 (Abb. 94)



Pablo Picasso, *Homme moustachu à la clarinette*, 1911 (Abb. 95)



Kasimir Malewitsch, *Suprematismus (Schwarzes Kreuz auf rotem Grund)*, 1920er Jahre (Abb. 96)



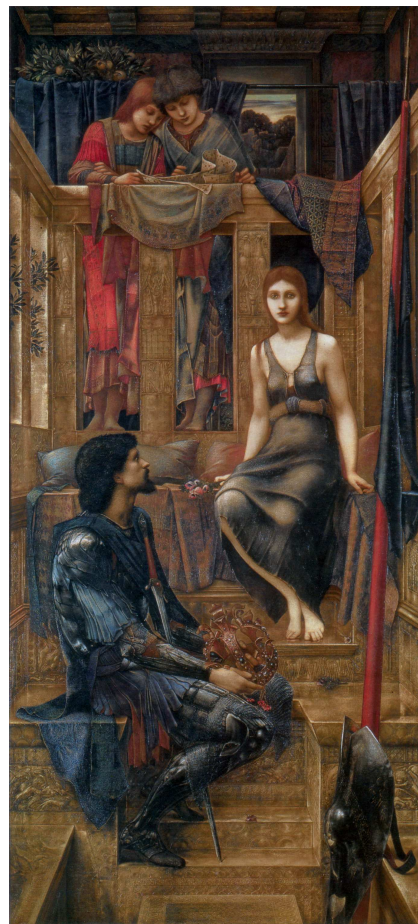
John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52 (Abb. 97)



Edward Burne-Jones, *Sidonia von Bork 1560*, 1860/61 (Abb. 98)



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1864-68 (Abb. 99)



Edward Burne-Jones, *King Cophetua und das Bettlermädchen*, 1884 (Abb. 100)



John Ruskin, *Südseite der Markuskirche*, 1851 (Abb. 101)



William Turner, *Venice, from the Porch of Madonna della Salute*, 1835 (Abb. 102)



Giorgione, *Das Gewitter*, um 1508 (Abb. 103)



Tizian, *Bildnis eines Mannes, des sogenannten ‚Jungen Engländers‘*, 1540-45 (Abb. 104)



James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 1: The Artist's Mother*, 1871 (Abb. 105)



James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1875 (Abb. 106)



Georges Seurat, *The Bridge at Courbevoie*, 1886-1887 (Abb. 107)



Henri Rousseau *The Toll-Gate*, 1890 (Abb. 108)



Vanessa Bell, *A Conversation*, 1913-16 (Abb. 109)



Roger Fry, *Portrait of Nina Hamnett*, 1917 (Abb. 110)



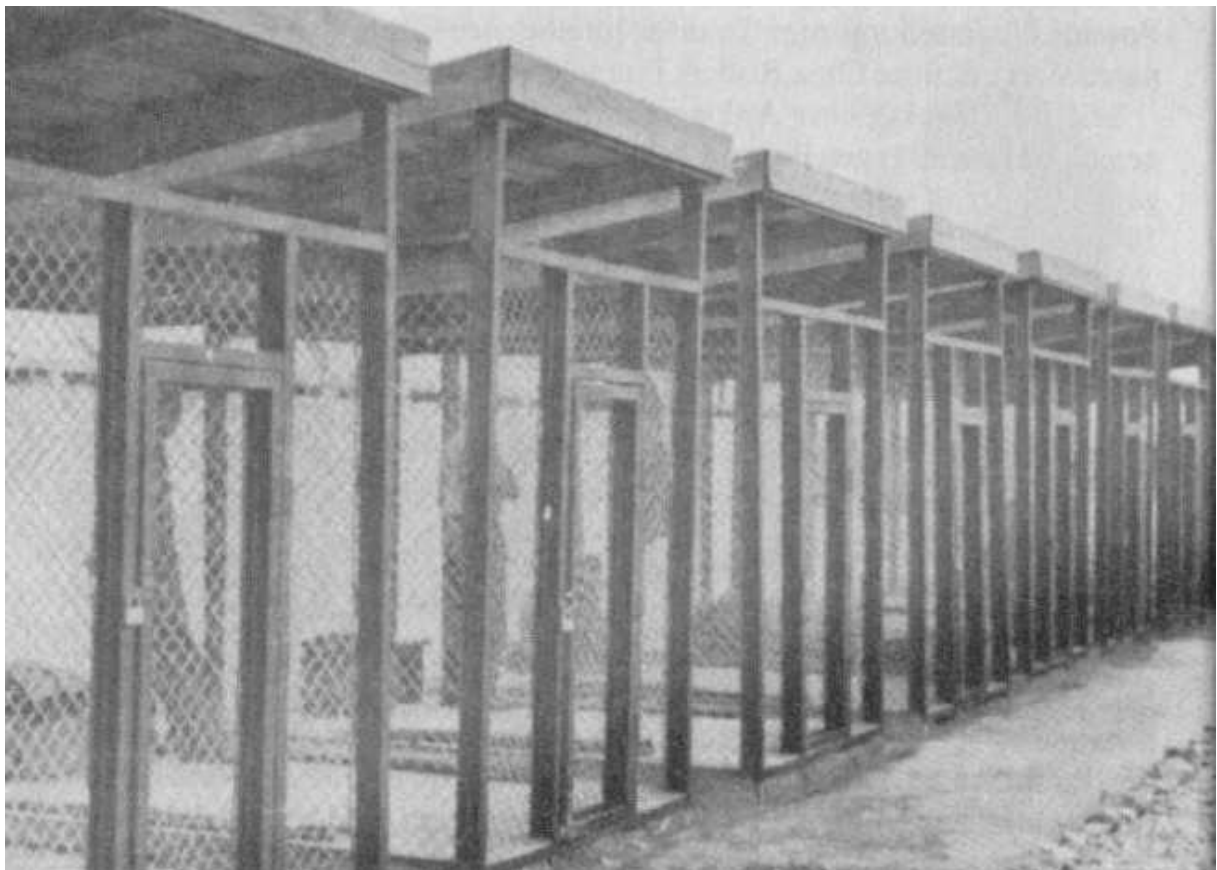
Thomas Ernest Hulme als junger Mann (Abb. 111)



Hulme als Soldat (Abb. 112)

with usura had no man a house
 each block / sand stone
 to wall ftl. y.
 so that one man lived on
 that surface
 • with usura
 had no man a part of
 parallel on his
 church wall
 one side hangs it hanging
 when it began reaching
 • has usura.
 of the house. was from
 the floor
 with usura section see the
 no man from zone
 depicted - when he has
 & his unwilling. being

Entwurf zum USURA-Canto XLV (Abb. 113)



Die „Zellen“ für inhaftierte Schwerverbrecher im American Disciplinary Training Center in Pisa (Abb. 114)



Wyndham Lewis, *Mr. Wyndham Lewis as a Tyro*, 1920-21 (Abb. 115)

Literatur

Primärliteratur

- Aldington, Richard. *Anti-Helenism* in *The Egoist I* (1 Jan. 1914). S. 35-36.
- Aldington, Richard. *Blast* in *The Egoist I* (15. Jan. 1914), 5.212-213.
- Alighieri, Dante. *Die göttliche Komödie. Übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin*. München, 1988.
- Apollinaire, Guillaume. *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*. New York, 1944.
- Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres complètes. Première Volume*. Paris, 1966.
- Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres complètes. Deuxième Volume*. Paris, 1966.
- Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres complètes. Troisième Volume*. Paris, 1966.
- Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres complètes. Quatrième Volume*. Paris, 1966.
- Bell, Clive. *Art*. London, 1914.
- Bell, Clive. *Pot-Boilers*. London. 1918.
- Bell, Clive. *Civilization*. West Drayton, 1947.
- Bell, Clive. *Old Friends. Personal Recollections*. London, 1956.
- Bell, Clive. *Art*. New York, 1958.
- Bell, Clive. *Since Cézanne*. New York, 1969.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, 1908.
- Bergson, Henri. *L'Evolution créatrice*. Paris, 1908.
- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris, 1938.
- Bergson, Henri. *L'Effort intellectuel* in *Oeuvres. Herausgegeben von André Robinet und Henri Gouhier*, S. 930-959. Paris, 1963.
- Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris, 1964.
- Besant, Annie/Leadbeater, Charles W. *Occult Chemistry*. London, 1908.
- Binyon, Lawrence. *The Flight of the Dragon*. New York, 1961.
- Brodzky, Horace. *Henri Gaudier-Brzeska 1891-1915*. London, 1933.
- Eisenstein, Sergei. *Ausgewählte Aufsätze. Mit einer Einführung von R. Jurenko*. Berlin, 1960.
- Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems. 1909-1962*. London, 1963.
- Eliot, Thomas Stearns. *Werke. Essays I*. Frankfurt/M., 1967.
- Eliot, Thomas Stearns. *Werke. Essays II*. Frankfurt/M., 1969.

- Eliot, Thomas Stearns. *Werke. Die Dramen*. Frankfurt/M., 1988.
- Eliot, Thomas Stearns. *Werke. Gesammelte Gedichte 1909-1962*. Frankfurt/M., 1988.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London, 1999.
- Eliot, Valerie (Hg.). *The Letters of T.S. Eliot. Bd. 1*. London, 1988.
- Epstein, Jacob. *Let There Be Sculpture*. London, 1940.
- Epstein, Jacob. *An Autobiography*. London, 1963.
- Ford, Ford Madox. *The Good Soldier: A Tale of Passion*. London, 1915.
- Ford, Ford Madox. *On a Notice of "Blast" in Outlook XXXVI (31 July)*, S. 143-144.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M., 1995.
- Frobenius, Leo. *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Frankfurt/M., 1998.
- Fry, Roger Eliot. *The Artist and Psychoanalysis*. London, 1924.
- Fry, Roger Eliot. *Transformations*. New York, 1956.
- Fry, Roger Eliot. *Vision and Design*. London, 1957.
- Fry, Roger Eliot. *Letters of Roger Fry*. London, 1972.
- Gogh-Bonger, Johanna Gesina van (Hg.). *Vincent Van Goghs Briefe an seinen Bruder*. Frankfurt/M., 1988.
- Hulme, Thomas Ernest. *Further Speculations by T. E. Hulme*. Minneapolis, 1955.
- Hulme, Thomas Ernest. *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London, 1971.
- Hulme, Thomas Ernest. *The Collected Writings of T. E. Hulme. Edited by Karen Csengeri*. Oxford University Press, 1994.
- Hunt, Violet. *I Have This to Say: The Story of my Flurried Years*. New York, 1926.
- Huysmans, Joris-Karl. *A Rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman*. Paris, 1912.
- John, Augustus. *Chiaroscuro. Fragments of an Autobiography*. London, 1937.
- John, Augustus. *Finishing Touches*. London, 1964.
- Jung, C. G. *Der Mensch und seine Symbole*. Düsseldorf, 1995.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art. Translated by M.T.H. Sadler*. New York, 1973.
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern, 2004.
- Keynes, J.M. *Economic Consequences of the Peace*. London, 1919.
- Keynes, J. M. *Essays in Biography*. London, 1933.

- Klee, Paul. *Tagebücher. 1898-1918*. Köln, 1957.
- Klee, Paul. *Tagebücher. 1898-1918*. Leipzig und Weimar, 1980.
- Konody, P. G. *Art and Artists: "BLAST" in Observer (5 July 1914)*.
- Lafourcade, Bernard. *Chère Mrs Lewis. Enemy News. No. 12 (Spring 1918)*, S. 14-17.
- Leadbeater, Charles W. *Die Chakras*. Landsberg am Lech, 1984.
- Lewis, Wyndham. *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 1*. London, 1914.
- Lewis, Wyndham. *BLAST. Review of the Great English Vortex. No. 2*. London, 1915.
- Lewis, Wyndham. *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?* London, 1919.
- Lewis, Wyndham. *The Art of Being Ruled*. London, 1926.
- Lewis, Wyndham. *Time and Western Man*. London, 1927.
- Lewis, Wyndham. *The Childermass*. London, 1928.
- Lewis, Wyndham. *Paleface: The Philosophy of the 'Melting-Pot'*. London, 1929.
- Lewis, Wyndham. *The Apes of God*. London, 1930.
- Lewis, Wyndham. *Hitler*. London, 1931.
- Lewis, Wyndham. *The Enemy of the Stars*. London, 1932.
- Lewis, Wyndham. *Men Without Art*. London, 1934.
- Lewis, Wyndham. *The Hitler Cult*. London, 1937.
- Lewis, Wyndham. *Blasting and Bombardiering. An Autobiography (1914-26)*. London, 1937.
- Lewis, Wyndham. *Rude Assignment. A Narrative of my Career Up-To-Date*. London, 1950.
- Lewis, Wyndham. *Self Condemned*. London, 1954.
- Lewis, Wyndham. *Monstre gai*. London, 1955.
- Lewis, Wyndham. *Malign Fiesta*. London, 1955.
- Lewis, Wyndham. *Introduction in Wyndham Lewis and Vorticism*. London, 1956.
- Lewis, Wyndham. *The Letters of Wyndham Lewis. Edited by W. K. Rose*. London, 1963.
- Lewis, Wyndham. *Tarr*. London, 1968.
- Lewis, Wyndham. *Wyndham Lewis on Art. Collected Writings. Ed. C. J. Fox and Walter Michel*. London, 1969.
- Lewis, Wyndham. *Wyndham Lewis the Artist: From 'Blast' to Burlington House*. New York, 1971.
- Lewis, Wyndham. *The Revenge for Love*. Harmondsworth, 1972.
- Mallarmé, Stéphane. *Kritische Schriften. Französisch und deutsch. Herausgegeben von Bettina Rommel*. Gerlingen, 1998.

- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifeste du Futurisme*. Paris, 1909.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Le Futurisme*. Paris, 1911.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *I Manifesti del Futurismo*. Florenz, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tuum Adrinaopoli Ottobre 1912*. Mailand, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso/C.R.W. Nevinson. *Vital English Art. A Futurist Manifesto*. London, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *I Nuovi Poeti Futuristi*. Rom, 1925.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Marinetti e il Futurismo*. Rom, 1925.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Mailand, 1968.
- Matisse, Henri. *Jazz*. München, 2001.
- Malevic, Kazimir. *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. München, 2004.
- Materer, Tymotheny (Hg.). *Pound / Lewis. The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. London. 1985.
- Mead, G. R. S. *The Philosophy of the As-if: A Radical Criticism of the Human Knowledge in Quest 4 (1912-1913)*, S. 459-483.
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 1988.
- Pater, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London, 1893.
- Picasso, Pablo. *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen*. Zürich, 1954.
- Pound, Ezra. *Psychology and Troubadours in Quest 4 (1912-1913)*. S. 37-53.
- Pound, Ezra. *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*. New York, 1926.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. New York, 1934.
- Pound, Ezra. *Selected Letters 1907-1941*. London, 1951.
- Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York, 1952.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York, 1965.
- Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York, 1968.
- Pound, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York, 1970.
- Pound, Ezra. *Guide to Kulchur*. New York, 1970.
- Pound, Ezra. *Pavannes and Divagations*. New York, 1974.
- Pound, Ezra. *Collected Early Poems of Ezra Pound*. New York, 1976.
- Pound, Ezra. *Selected Prose 1909-1965*. London, 1978.

- Pound, Ezra. *Ezra Pound and the Visual Arts*. New York, 1980.
- Pound, Ezra. *USURA-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente*.
Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse. Zürich, 1985.
- Pound, Ezra. *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Aus dem Italienischen und mit Anmerkungen von Eva Hesse*. Zürich, 1991.
- Rachewiltz, Mary de. *Diskretionen. Erinnerungen der Tochter Ezra Pounds*.
Frankfurt/M., 1995.
- Ribot, Théodule. *La Psychologie anglaise contemporaine*. Paris, 1896.
- Ribot, Théodule. *L'Évolution des idées générales*. Paris, 1897.
- Ribot, Théodule. *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris, 1921.
- Ribot, Théodule. *La Psychologie des sentiments*. Paris, 1939.
- Roberts, William. *Abstract and Cubist Paintings and Drawings*. London, ohne Datum.
- Ruskin, John. *Modern Painters I. The Works of John Ruskin, Vol. III. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1903.
- Ruskin, John. *Modern Painters III. The Works of John Ruskin, Vol. V. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1904.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice I. The Works of John Ruskin, Vol. X. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1904.
- Ruskin, John. *The Pre-Raphaelite Artists. The Works of John Ruskin, Vol. XII. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1904.
- Ruskin, John. *The Two Paths. The Works of John Ruskin, Vol. XVI. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1905.
- Ruskin, John. *The Art of England. The Works of John Ruskin, Vol. XXXIII. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1908.
- Ruskin, John. *On the Old Road. A Collection of Miscellaneous Essays and Articles 1871-1888. Works of John Ruskin, Vol. XXXIV. Edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn*. London, 1908.
- Ruskin, John. *The Lamp of Beauty. Writings on Art*. London, 1959.
- Rutter, Frank. *Revolution in Modern Art*. London, 1910.
- Rutter, Frank. *Some Contemporary Artists*. London, 1922.
- Rutter, Frank. *Evolution in Modern Art: A Study of Modern Painting, 1870-1925*.
London, 1926.
- Rutter, Frank. *Art in My Time*. London, 1933.
- Rutter, Frank. *Modern Masterpieces. An Outline of Modern Art*. London, 1940.

- Sorel, Georges. *Reflections on Violence*. Translation by T. E. Hulme and J. Roth. Introduction by Edward A. Shils. Glencoe (Ill.), 1950.
- Sorel, Georges. *Réflexions sur la Violence*. Paris, 1990.
- Spender, Stephen. *The Struggle of the Modern*. London, 1963.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, 1998.
- Stirner, Max. *The Ego and his Own*. Translation S. T. Byington. New York, ohne Datum.
- Stirner, Max. *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart, 1981.
- Whistler, James Abbott Mc Neill. *The Gentle Art of Making Enemies*. London, 1967.
- Williams, William Carlos. *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York, 1951.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. London, 1963.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München, 1987.
- Yeats, William Butler. *The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. I. The Poems*. New York, 1991.

Sekundärliteratur

- Adriani, Götz/Fabrice Hergott. *Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou*. Paris. Köln, 1999.
- Adriani, Götz. *Henri Rousseau. Der Zöllner. Grenzgänger zur Moderne*. Köln, 2001.
- Antor, Heinz. *The Bloomsbury Group. Its Philosophy, Aesthetics, and Literary Achievement*. Heidelberg, 1986.
- Arnold, Matthias. *Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung*. München, 1997.
- Bax, Marty. *Complete Mondrian*. Blaricum, 2001.
- Beckett, Wendy. *Die Geschichte der Malerei*. Köln, 1995.
- Bell, Quentin. *Bloomsbury*. London, 1968.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf. A Biography*. London, 1972.
- Belting, Hans. *Bild und Kult*. München, 1990.
- Berg, Hubert van den. *Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg, 1999.
- Black, Jonathan/Christopher Adams/Michael J. K. Walsh/Jonathan Wood (Hg.). *BLASTING THE FUTURE. Vorticism in Britain 1910-1920*. London, 2004.

- Blanning, T. C. W. (Hg.). *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*. Oxford, 1996.
- Bocola, Sandro. *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*. München, 1997.
- Bossaglia, Rossana/Gian Carlo Calza/Maria Antonietta Fugazzola Delpino/Maria Luisa Gatti Perer/Paolo Moreno/Giorgio Taborrelli (Hg.). *Kunst. Die Weltgeschichte*. Köln, 1997.
- Brock, Bazon/Gerlinde Koschyk (Hg.). *Krieg + Kunst*. München, 2000.
- Brock, Bazon. *Bildersturm und stramme Haltung*. Dresden, 2002.
- Brock, Bazon. *Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens/Kritik der Wahrheit*. Köln, 2002.
- Bürger, Peter. *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt/M., 1971.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M., 1974.
- Cohen, Milton A. *The Futurist Exhibition of 1912: A Model of Prewar Modernism in The European Studies Journal, Bd. 12, Nr.2 (1995), S. 1-31*.
- Compton, Susan (Hg.). *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985*. München, 1987.
- Cork, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. London, 1976.
- Cork, Richard. *Henri Gaudier and Ezra Pound: A Friendship*. London, 1982.
- Crispoliti, Enrico (Hg.). *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*. Mailand, 2001.
- Darmstaedter, Robert. *Reclams Künstler Lexikon*. Leipzig, 1995.
- Dasenbrock, Reed W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore, 1985.
- Dorn, Roland/George S. Keyes/Joseph J. Rishel/Katherine Sachs/George T. M. Shackleford/Lauren Soth/Judy Sund (Hg.). *Van Gogh. Die Porträts*. Köln, 2000.
- Düchting, Hajo (Hg.). *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*. Köln, 1989.
- Düchting, Hajo. *Pablo Picasso*. München, 2001.
- Eagle, Solomon [J. C. Squire]. *Books in General in New Statesman III (4 July 1914)*.
- Edwards, Paul. *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Black Sparrow Press, 1996.
- Edwards, Paul. *Wyndham Lewis. Painter and Writer*. London, 2000.
- Elderfield, John (Hg.). *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern*

- Art*, New York. Berlin, 2004.
- Ellmann, Richard./Robert O'Clair (Hg.). *The Norton Anthology of Modern Poetry. Second Edition*. New York, 1988.
- Fähnders, Walter/Wolfgang Asholt (Hg.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*. Stuttgart, 1995.
- Farrington, Jane. *Wyndham Lewis*. London, 1980.
- Fonti, Daniela (Hg.). *Gino Severini. The Dance 1909-1916*. New York, 2001.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg, 1968.
- Goldring, Douglas. *South Lodge: Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*. London, 1943.
- Gombrich, Ernst H. *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt/M., 1997.
- Grasskamp, Walter. *Ist die Moderne eine Epoche?* München, 2002.
- Griffin, Roger (Hg.). *Fascism*. Oxford University Press, 1995.
- Grimm, Jürgen (Hg.). *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1999.
- Grimm, Reinhold./Hermand, Jost (Hg.). *Faschismus und Avantgarde*. Königstein, 1980.
- Grimminger, Rolf/Jurij Murasov/Jörn Stückrath (Hg.). *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg, 1995.
- Groth, Peter. *Der Vortizismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Hamburg, 1971.
- Güse, Ernst-Gerhard (Hg.). *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*. Stuttgart, 1982.
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert 1. Eine Entwicklungsgeschichte*. München, 1965.
- Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert 2. Eine Bildenzyklopädie*. München, 1965.
- Hardt, Manfred. *Literarische Avantgarden*. Darmstadt, 1989.
- Hart, Bernard. *The Conception of the Subconscious in Morton Prince* (Hg.). *Subconscious Phenomena*. London, 1910.
- Harrison, Charles. *English Art and Modernism 1900-1939*. Yale University Press, 1994.
- Hartman, Geoffrey. *The Fate of Reading and Other Essays*. University of Chicago Press, 1915.
- Haskell, A. L. *The Sculptor Speaks. Jacob Epstein to Arnold Haskell*. London, 1931.
- Hauskeller, Michael. *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. München, 1999.
- Heise, Brigitte. *Edvard Munch und Lübeck*. Lübeck, 2003.
- Hesse, Eva. *No - Vom Genius Japans: Ezra Pound, Ernest Fenellosa, Sergei Eisenstein*.

- Zürich, 1963.
- Hesse, Eva. *New Approaches to Ezra Pound: A Coordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*. London, 1969.
- Hesse, Eva. *Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn*. München, 1978.
- Hesse, Eva. *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich, 1991.
- Hönnighausen, Gisela (Hg.). *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Stuttgart, 1992.
- Hughes, Glenn. *Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry*. New York, 1960.
- Hühn, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik. Band II: Von der viktorianischen Epoche bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1995.
- Huelsenbeck, Richard (Hg.). *DADA. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg, 1994.
- Humphreys, Richard (Hg.). *Pound's Artists. Ezra Pound and the visual Arts*. London, 1985.
- Humphreys, Richard (Hg.). *The Tate Britain Companion to British Art*. London, 2001.
- Hutchinson, John/Anthony D. Smith (Hg.). *Nationalism*. Oxford University Press, 1994.
- Hynes, Samuel. *A War Imagined. The First World War and English Culture*. London, 1990.
- Illetschko, Georgia. *Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung*. München, 1997.
- Jameson, Frederic. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. London, 1919.
- Johnstone, John K. *The Bloomsbury Group: A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf and Their Circle*. London, 1954.
- Jones, Alun R. *The Life and Opinions of T. E. Hulme*. London, 1960.
- Jones, Peter. *Imagist Poetry*. Harmondsworth, 1981.
- Kapp, Holger (Hg.). *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1995.
- Kappeler, Suzanne. *Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915*. Bern, 1986.
- Kellein, Thomas. *Pierrot. Melancholie und Maske*. München, 1995.
- Kemp, Wolfgang. *John Ruskin. Leben und Werk*. Frankfurt/M., 1987 .
- Kenner, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. London, 1951.
- Kenner, Hugh. *Wyndham Lewis*. London, 1954.

- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. London, 1912.
- Kermode, Frank. *Romantic Image*. London, 1957.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford, 1966.
- Kirsch, Hans-Christian. *Ezra Pound*. Reinbek bei Hamburg, 1992.
- Klotz, Heinrich. *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne*. München. 1999.
- Krieger, Murray. *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1956.
- Kush, Thomas. *The Pictorial Integer: Wyndham Lewis's Literary and Visual Art. 1910-1930*. University of Michigan, 1919.
- Laqueur, Walter. *Fascism*. Oxford University Press, 1996.
- Leitch, Vincent B. (Hg.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, 2001.
- Lipke, William. David Bomberg. *A Critical Study of His Life and Work*. London, 1967.
- Loers, Veit (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915*. Ostfildern, 1995.
- Longenbach, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats & Modernism*. Oxford University Press, 1988.
- Magnaguagno, Guido/Juri Steiner (Hg.). *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Bern, 1997.
- Mac Shane, Frank. *The Life and Work of Ford Madox Ford*. London, 1965.
- Materer, Timothy. *Wyndham Lewis the Novelist*. Detroit, 1976.
- Materer, Timothy. *Vortex. Pound, Eliot, and Lewis*. London, 1979.
- Meschonnic, Henri. *Modernité, Modernité*. Paris, 1988.
- Metzger, Rainer/Ingo F. Walther. *Van Gogh. Sämtliche Gemälde*. Köln, 1997.
- Meyers, Jeffrey. *The Enemy. A Biography of Wyndham Lewis*. London, 1980.
- Michel, Walter. *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*. London, 1911.
- Monroe, Harriet. *A Poet's Life: Seventy Years in a Changing World*. New York, 1938.
- Morgan, Kenneth O. (Hg.). *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford, 1984.
- Münch, Richard. *Die Struktur der Moderne*. Frankfurt/M., 1984.
- Murdoch, John (Hg.). *The Courtauld Gallery at Somerset House*. London, 2000.
- Nadeau, Maurice. *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: 1997 .
- Nemeczek, Alfred. *Van Gogh. Das Drama von Arles*. München, 1995.
- Néret, Gilles. *Kasimir Malewitsch und der Suprematismus. 1878-1935*. Köln, 2003.

- Neuhäuser, Rudolf. *Eine Studie über Percy Wyndham Lewis - seine kritischen und erzählenden Werke*. Wien, 1956.
- Niedhart, Gottfried (Hg.). *Das kontinentale Europa und die britischen Inseln. Wahrnehmungsmuster und Wechselwirkungen seit der Antike*. Mannheim, 1993.
- Nolte, Ernst. *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française/Italienischer Faschismus/Nationalsozialismus*. München, 1979.
- Nolte, Ernst (Hg.). *Theorien über den Faschismus*. Königstein/Ts., 1979.
- Norman, Charles. *Ezra Pound. A Biography*. London, 1969.
- Normand, Tom. *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics*. Cambridge, 1992.
- Orchard, Karin (Hg.). *BLAST. Vortizismus - Die erste Avantgarde in England 1914-1918*. Hannover, 1996.
- Papies, Hans Jürgen (Hg.). *Die Sammlung Berggruen. Picasso und seine Zeit*. Berlin, 2003.
- Perlman, Daniel. *The Barb of Time. On the Unity of Ezra Pound's Cantos*. New York, 1969.
- Phillips, Stephen. *Views and Reviews in Poetry Review V (July 1914)*.
- Piechotta, Hans Joachim/Ralph-Rainer Wuthenow/Sabine Rothemann (Hg.). *Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, 1994.
- Plazy, Gilles. *Geschichte der Kunst in Bildern*. München, 2000.
- Rae, Patricia. *The Practical Muse. Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens*. London, 1991.
- Riottot El-Habib, Béatrice/Vincent Gille (Hg.). *Apollinaire. Critique d'art*. Paris, 1993.
- Rubin, William (Hg.). *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München, 1996.
- Ruppert, Wolfgang. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M., 1998.
- Schapiro, Meyer. *Vincent Van Gogh*. Köln, 2002.
- Schenker, Daniel. *Wyndham Lewis: Religion and Modernism*. University of Alabama Press, 1992.
- Schmalenbach, Werner. *Henri Rousseau. Träume vom Dschungel*. München, 1998.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek

- bei Hamburg, 1993.
- Schmied, Wieland/Frank Whitford,/Frank Zöllner (Hg.). *Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*. München, 1999.
- Schmied, Wieland. *Ezra Pound Studien. Erster Band*. Aachen, 2000.
- Schmied, Wieland. *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*. München, 2001.
- Schmidt, Katharina/Hartwig Fischer (Hg.). *Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La Roche. Picasso, Braque, Léger, Gris - Le Corbusier und Ozenfant*. Basel, 1998.
- Schmitt, Evmarie. *Cézanne in der Provence*. München, 1998.
- Schneede, Uwe M. *Umberto Boccioni*. Stuttgart, 1994.
- Schramm, Martin. *Die englische Presse und Deutschland. Vom 25. Thronjubiläum Kaiser Wilhelms II. im Juni 1913 bis zur Hunnenpropaganda im August 1914*. Bayreuth, 2002.
- Schröder, Hans-Christoph. *Englische Geschichte*. München, 1995.
- Schultz, Joachim. *Literarische Manifeste der „Belle Epoque“. Frankreich 1886-1909*. Frankfurt/M., 1981.
- Schwanitz, Dietrich. *Englische Kulturgeschichte. Band 2: Die Moderne 1760-1914*. Tübingen, 1995.
- Scott-James, R. A. *Blast in New Weekly II (4 July 1914)*, S. 88.
- Seeber, Ulrich (Hg.). *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1999.
- Somrowsky, Philipp. *Manifest und System. Eine systemtheoretische Analyse der Avantgarde des Vortizismus*. Bayreuth, 2001.
- Sosnowski, Andrzej. *Pound's Imagism and Emanuel Swedenborg in Paideuma 20 (1991)*, S. 31-38.
- Spalding, Frances. *Whistler*. London, 1994.
- Stangos, Nikos (Hg.). *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London, 1994.
- Strachan, Hew (Hg.). *The Oxford Illustrated History of the First World War*. Oxford, 1998.
- Stratmann, Nicole. *Der Selbstfesselungskünstler. Bazon Brock, Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*. Weimar, 1995.
- Surette, Leon. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. London, 1993.

- Tesch, Jürgen/Eckhard Hollmann (Hg.). *Kunst! Das 20. Jahrhundert*. München, 1997.
- Tietjens, Eunice. *Blast* in *Little Review I* (Sept. 1914), S. 33-34.
- Tippett, Maria. *Art at the Service of War*. London, 1984.
- Viney, Nigel. *Images of Wartime. British Art and Artists of World War I*. London, 1991.
- Virilio, Paul. *Dialektische Lektionen. Vier Gespräche mit Marianne Brausch. Interview*. Ostfildern-Ruit, 1996.
- Vorticism the Latest Cult of Rebel Artists* in *New York Times* (9 August 1914), Sektion 5, S. 10.
- Wagner, Geoffrey. *Wyndham Lewis. A Portrait of the Artist as the Enemy*. London, 1957.
- Wagner, Monika/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München, 2002.
- Warncke, Carsten-Peter/Ingo F. Walther. *Pablo Picasso. 1881-1973*. Köln, 1991.
- Wees, William C. *Vorticism and the English Avant-Garde*. Manchester, 1972.
- Wetzel, Christoph (Hg.). *Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden*. Stuttgart, 1993.
- Wetzel, Christoph. *Das Reclam Buch der Kunst*. Stuttgart, 2001.
- Wilton, Andrew/Robert Upstone (Hg.). *Der Symbolismus in England 1860-1910*. Ostfildern-Ruit, 1998.
- Wundram, Manfred. *Kleine Kunstgeschichte des Abendlandes*. Stuttgart, 2000.
- Zapf, Hubert (Hg.). *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1996.
- Zinnes, Harriet (Hg.). *Ezra Pound and the visual Arts*. New York, 1980.